

Svaberg som form, svaberg som metafor

*En undersøkelse av Inger Sitters maleri 1954-1979 med
hovedvekt på svaberg, stein og fjell som motiv og inspirasjon*

Anne Lise Holta



Masteroppgave i Kunsthistorie ved IFIKK

Veileder Marit Werenskiold

UNIVERSITETET I OSLO

Høsten 2008

Forord

For denne oppgaven har jeg hatt tilgang til en rekke malerier, fotografier av malerier og annet materiale fra forskjellig hold.

Først og fremst vil jeg rette en takk til Inger Sitter for vennlighet, for alle maleriene jeg har fått se, for lån av fotografier og materiale fra samlingen hennes og for svar på spørsmål.

Videre vil jeg takke for maleriene har jeg fått tilgang til i Oslo Kommunes Kunstsamlinger, Henie Onstad Kunstsenter, Nasjonalmuseet, Bergen Kunstmuseum, Trondheim Kunstmuseum, Haugar Vestfold Kunstmuseum, Statens Museum for Kunst i København, hos kunstneren og malerier i privat eie. Sist, men ikke minst, vil jeg takke Ellinor Ryssevik og Atle Liland ved Norges Handelshøyskole i Bergen for velvillig og god redegjørelse.

Marit Werenskiold har vært min veileder, og jeg takker henne.

Oslo 3.november 2008

Anne Lise Holta

Innhold Del 1

1. Kapittel 1. Innledning

1.1 Kort presentasjon av kunstneren.....	1
1.2 Tema og problemstilling.....	2
1.3 Materiale.....	4
1.4 Fremgangsmåte.....	5
1.5 Oppbygning av oppgaven.....	6
1.6 Begrepsdrøftninger.....	7
1.7 Litteratur.....	9

2. Kapittel 2. 1954 Billedbygger med stein og vann

2.1 Møte med Vestfoldnaturens svaberg, stein og vann.....	12
2.2 <i>Sten og vann</i> 1954.....	14
2.3 Inger Sitter I det norske kunstmiljøet i 1954.....	18
2.4 Motiv med motstand.....	24

3. Kapittel 3. 1955-1960 Fra abstraherende til abstrakt

3.1 I Paris.....	25
3.2 Den lyriske abstraksjon.....	27
3.3 Grafikk i Hayters atelier.....	31
3.4 Vennskap med Anna-Eva Bergman.....	34
3.5 <i>Komposisjon II</i> 1955.....	35
3.6 <i>Spansk, Komposisjon i rødt, Komposisjon II Flamsk</i>	36
3.7 "Terningen".....	39
3.8 Det store formatet, dekorasjonene i Regjeringsbygget.....	40
3.9 <i>Komposisjon I</i> 1960.....	41
3.10 Svabergrelaterte verker I denne perioden.....	43

4. Kapittel 4. 1961-1964 Et mørkere og mer dramatisk uttrykk	
4.1 Til Paris igjen.....	45
4.2 Aksept i Norge, nye trender i utlandet.....	46
4.3 Materialvirkning og dyster dramatikk.....	48
4.4 Collager.....	49
4.5 Utstilling i Galleri Haaken 1964.....	52
4.6 Finnes svabergreferanser I denne perioden?.....	53
5. Kapittel 5. 1965-1969 Skyformasjoner eller svabergformer	
5.1 Biografiske momenter.....	54
5.2 Impulser fra Paris, New York og California.....	55
5.3 Glade farger og store former, skyer eller svaberg.....	56
5.4 Figurasjon og politikk blir viktigere i norsk kunst igjen.....	58
5.5 Utsmykningen av foajeen i Norges Handelshøyskole i Bergen....	59
5.6 Svabergformer i 1965-1969 ?	63
6. Kapittel 6. 1970-1979 Svabergformene kommer tydelig frem	
6.1 Det metafysiske blå.....	65
6.2 Stein og vann som det grunnleggende.....	67
6.3 Indre og ytre landskap.....	69
6.4 Kropp og stein, menneske og natur.....	74
6.5 Sammenstillingen av flere likeverdige former.....	76
6.6 Svabergformene I denne perioden.....	77
7. Kapittel 7. Sammenfatning og konklusjon	79
Litteraturliste.....	81

1. Innledning

1.1 Kort presentasjon av kunstneren

Inger Sitter er en av våre fremste modernistiske kunstnere. Fra midten av 1950-tallet var hun en av de første kunstnere i Norge med et abstrakt formspråk. Hennes medier er maleriet, grafikken og skulpturen. I tillegg har hun gjort en betydelig innsats i kulturpolitikken, særlig vedrørende kunstnerlønn og kunstpolitisk organisering. Sitter var den første kvinne som ble utnevnt til professor ved Statens Kunstakademi, hvor hun virket i årene 1981-83. Hennes verker er kjøpt inn av blant annet Nasjonalmuseet i Oslo, Moderna Museet og Nationalmuseum i Stockholm, Statens Museum for Kunst i København, Peter Stuyvesant Collectie i Amsterdam og en rekke andre institusjoner. Hun har også laget tallrike store romdekorasjoner, blant annet i Regjeringsbygningen i Oslo, i Norges Handelshøyskole i Bergen og i Auditorium Maximum i Universitetet for miljø- og biovitenskap på Ås.

Inger Sitter er født i 18. oktober 1929 i Trondheim. Faren var styrmann i utenriksfart i Nordenfjeldske Dampskibsselskaps middelhavsruter. Moren, Ebba Linnea f. Pelander, var fra Finnland. Inntil 1939 bodde familien i Antwerpen, så Inger gikk på belgisk skole med flamsk som hovedspråk og fransk som viktigste fremmedspråk. Hun og moren fikk ofte være med faren på langfart i Middelhavet både før skolealder og senere i ferier. Det var mye å oppleve når båten lå i havn, og mellom anløpene var hovedbeskjeftigelsen hennes å tegne og modellere. Etter krigsutbruddet i 1939 dro familien under dramatiske omstendigheter, med bare klærne de gikk og sto i, over Nordsjøen til Trondheim. Her begynte den 10-årige Inger på norsk skole. Sommerferiene tilbrakte hun i ytre Namdalen, på gården Sitter som faren var fra. Ved siden av skolen fortsatte hun med tegning og modellering. Fra 6.klasse fikk hun undervisning hos maleren Gustav Undersaker hver dag etter skoletid. 14 år gammel begynte hun på malerskole hos Harald Krohg Stabell (1874-1963). Han var arkitekt, maler og grafiker, professor ved Norges Tekniske Høgskole, hvor han hadde bygget opp og ledet tegneundervisningen. Det var en klassisk tegneundervisning basert på et grundig modellstudium.

I 1945, uvanlig ung, ennå ikke fylt 16 år, kom hun om høsten inn på Statens Kunstakademi og gikk der et år, med Per Krohg og Jean Heiberg som lærere. I 1946 flyttet familien tilbake til Belgia og Sitter ble opptatt på kunstakademiet der, Institut Supérieur des Beaux Arts i Antwerpen, hvor hun studerte fra 1946 til 1949. Noen måneder sommeren 1948

var hun elev hos André Lhôte. Allerede i 1950 var hun ferdig med sin formelle utdanning. Hun hadde sin første separatutstilling i 1948 og fikk god mottagelse. Det var den første tiden lite som skilte henne ut fra andre nyutdannede kunstnere i tiden. Hun malte til å begynne med i en stil med strukturert billedoppbygging og bevisst fargebruk, felles for mange i samtiden, påvirket av blant andre Georg Jacobsen og Jean Heiberg, som også var influert av den analytiske kubismen.

I 1953 ble Inger Sitter kjent med kysten i Vestfold. Landskapet gjorde et dypt inntrykk på henne med sine glattslippte svaberg, fjell- og steinformasjoner og hun tok stein og svaberg opp som motiv. Deretter handler alle hennes arbeider om disse inntil hun drar til Paris høsten 1954. Hun slipper ikke motivet, selv om formspråket hennes viser en økende grad av abstrahering og eksperimentering. Fra midten av 1950-tallet var hun i perioder bosatt i Paris og ble inspirert av den nye pariserskolens forskjellige retninger. Etter hvert blir det er ikke lenger umiddelbart gjenkjennelige former i hennes maleri, og tittelen er ofte ”Komposisjon”. I noen arbeider viste hun et nesten konstruktivt, konkretistisk uttrykk. Etter en kortere periode med collager som viktig uttrykksmåte i begynnelsen av 1960-årene, etter hvert med sterke farger og store gestiske strøk i tillegg, ble arbeidene hennes lysere og lettere med mer veldefinerte former som ble assosieret med skyformasjoner. Veggmaleriet i Norges Handelshøyskole fra 1967 er et eksempel på dette. I 1970-årene blir formene ekstra tydelige, kraftige og velmodulerte og gir hyppig assosiasjoner til fjell, stein og svaberg.

1.2 Tema og problemstilling

Betydningen av Vestfoldkystens svaberg, stein og fjell i Inger Sitters maleri i perioden 1954-1979 er tema for denne oppgaven. Selv sier kunstneren senere, i 1974:

Næringen til disse bildene er som før klippeformasjoner og svaberg, men det er noe mer enn det rent ytre formspill som engasjerer meg. Det som aldri slutter å oppta meg er at noe så hardt og massivt som stein slites ned og forvandles av noe så mykt som vann. I dette forholdet mener jeg å se noe mer grunnleggende, noe som går igjen i naturen og som ditt eget liv er en uatskillelig del av. Det går på noe så helt privat som din egen opplevelse av den kontinuerlige forandringen i alt, og derfor kaller jeg også denne delen av mitt kunstneriske arbeid for ”private brev”¹

Undersøkelsen tar for seg hvordan kystlandskapets stein- og fjellformer manifesterer seg i hennes kunst i perioden 1954 til 1979, og hva de betyr de for hennes uttrykk i maleriet. Jeg

¹ Harald Flor, ”Slutt på kappløpet om å være mest moderne: Inger Sitter med ny utstilling og god samvittighet”, *Dagbladet* 9.11.74.

vil hovedsakelig behandle forekomsten i maleriet, selv om de samme motiver og former også kan spores i hennes grafikk, tegning og skulptur.

Hovedmengden av hennes malerier er abstrakte, men de kan også sies å ligge i spenningsfeltet mellom det abstrakte og det refererende. De er abstrakte malerier hvor maleriets egne virkemidler er det viktige. Samtidig kan mange av dem gi en formidling av naturopplevelse. Det abstrakte maleri har en viktig plass blant 1900-tallets kunstneriske uttrykksformer, og Inger Sitter har markert seg blant de ledende i Norge gjennom de siste femti år i denne uttrykksformen.. Flere som har skrevet om hennes malerkunst, peker på hvordan naturen avspeiles og kan spores i en del av hennes arbeider, ikke bare i form av Vestfold-landskapets svaberg, fjell og steinformasjoner, men også i andre landskap hun har oppholdt seg i og arbeidet i, som Ile de France og Liguria. På den annen side finnes det også en rekke arbeider av henne hvor det er vanskelig å spore noen spesiell landskapstematikk. En mer presis kartlegging av hvor i hennes oeuvre en kan spore landskapsformer og hvorledes de gir seg vekslende uttrykk, mener jeg vil gi en bedre forståelse av betydningen av dette landskapet for hennes maleri, og dermed en bedre forståelse av selve hennes maleri. Det finnes ikke tidligere noen systematisk gjennomgang av dette aspektet.

Kan man i abstrakt maleri finne naturgjengivelse? Innen tradisjonen til Pariserskolens lyriske abstraksjon mente man det. Maleren Jean Bazaine, en av de førende innen denne formen for abstraksjon, skriver i etterkrigstiden (1953) om naturen som grunnlaget for sitt maleri.² Det er virkningen eller inspirasjonen fra naturen som nedfeller seg i maleriet. Slik blir det ikke den direkte avbildningen av naturen, men naturens virkning på kunstneren som gis uttrykk på lerretet. I Norge hadde tradisjonen fra den nye École de Paris med den naturbaserte lyrisk abstrakte stil markant gjennomslagskraft i begynnelsen av 1960-årene. Det er vist blant annet ved retrospektive utstillinger i Henie Onstad Kunstsenter i 1982, 1991 og 2005. Oppfatningen av at kunstneren bearbeider inntrykk fra naturen uten at naturen nødvendigvis er gjenkjennelig i kunstnerens verker, ble i Norge kjent og akseptert i videre kretser etter Jakob Weidemanns utsagn i 1961 om at han ville abstrahere den norske skogbunnen.

² Jean Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, (Paris: Éditions du Seuil, 1953 : Bazaine, *Exercice de la peinture*, (Paris: Éditions du Seuil, 1973).

Enkelte setter spørsmålstegn ved å sette abstrakt kunst i sammenheng med landskapsformer og peker på at de amerikanske abstrakte ekspresjonistene ikke brukte eller trengte denne unnskyldningen eller dette påskuddet. Kunsthistorikeren Robert Rosenblum derimot, trekker linjen fra Caspar David Friedrich som romantisk landskapsmaler til de amerikanske abstrakte ekspresjonistiske malere som Mark Rothko, Jackson Pollock, Clyfford Still og Adolph Gottlieb i 1940- og 1950-årene.³ Det er rimelig å se Inger Sitters maleri i relasjon til både fransk og amerikansk abstrakt kunst.

1.3 Materiale

Primærmaterialet mitt er Sitters malerier i perioden. Maleriene har jeg fått tilgang til i Oslo Kommunes Kunstsamlinger, Henie Onstad Kunstsenter, Nasjonalmuseet, Bergen Kunstmuseum, Trondheim Kunstmuseum, Statens Museum for Kunst i København, Haugar Vestfold Kunstmuseum og malerier i kunstnerens eie samt hos private. I tillegg til de maleriene jeg har fått se i virkeligheten, har jeg brukt fotografier av arbeider lånt av kunstneren. Noen av disse har vært merket med tittel og årstall, mange har vært umerkede. Noen har vært fremragende profesjonelle fotografier av Væring, andre har ikke hatt samme høye kvalitet. Noen fotografier har jeg tatt selv. Avbildninger av verker i andre kataloger har i enkelte tilfelle hjulpet i identifiseringen av malerier. Jeg har scannet alt tilgjengelig billedmateriale for mer praktisk å kunne arbeide med det.

For å få en oversikt over arbeidene, har jeg hatt stor nytte av en håndskrevet notatsamling av Liv Løberg Anker, dessverre bare med meget få fotografier, for tiden frem til 1979. Denne har jeg systematisert og satt opp i tabellarisk form for å få oversikt over maleriene i perioden. Ved å sammenholde de tabellariske opptegnelsene med billedmaterialet, har jeg etter hvert fått tidfestet og funnet tittelen på verker hvor dette manglet. Ved tvilstilfelle har Inger Sitter vært velvillig og til hjelp. Tabellene er bearbeidet videre til en katalog med billedokumentasjon av alt tilgjengelig materiale. Katalogen er en del av foreliggende oppgave. Denne har vært nødvendig for meg for å få en god oversikt over Sitters produksjon i den aktuelle perioden.

Katalogforord og kunstkritikker i form av anmeldelser og artikler i dagsavisene, tilgjengelig i Nasjonalmuseets utklippsarkiv og i Nasjonalbibliotekets mikrofilmarkiv, har vært nyttige.

³ Robert Rosenblum, *Modern painting and the northern romantic tradition: Friedrich to Rothko*, (London: Thames and Hudson, 1978).

Muntlige kilder, samtaler med Inger Sitter, med kunsthistorikerne Ole Henrik Moe og Pål Hougen og en rekke andre har også vært til stor hjelp.

1.4 Fremgangsmåte

Hvordan skal man bestemme seg for om et maleri har tilknytning til svaberg, stein og fjell? Kriterier må først settes opp. Siden hovedsaken ikke er en gjengivelse av formene som sådanne, men mer handler om en formidling av den virkning de har på kunstneren, blir kriteriene vide og subjektive. Hovedkriteriet i denne oppgaven er forekomsten av konvekse, uregelmessige, avrundede former med furer og innsøkk som inntar en vesentlig del av maleriets overflate, slik en kan tenke seg avbildning av svaberg. (Se Ill.1, foto av svaberg) Et annet kriterium er kunstnerens tittel på bildet. Det er også naturlig å legge vekt på kunstnerens uttalelser for øvrig om sine verker, selv om disse uttalelsene må vurderes og veies. Intervjuer med kunstneren fremkommet i tidligere sammenheng og samtaler i anledning denne oppgaven, vil være en del av anskueliggjøringen og sannsynliggjøringen av stein- og svabergformenenes betydning. Enda et kriterium kan være at kritikere og andre betraktere beskriver et maleri som å gi assosiasjoner til svaberg, stein eller fjell.

Spørsmålet om forekomsten av svabergmotivet og svabergrelaterte former i Inger Sitters malerier har et kvantitativt og et kvalitativt aspekt.⁴ Det kvantitative, hvor hyppig svabergrelasjonene forekommer i hennes produksjon i de valgte perioder, kan si noe om hvor viktig svabergene som motiv og inspirasjon da er for henne, mens et kvalitativt aspekt har vekt på hvilket uttrykk arbeidene med basis i svabergformene får i de forskjellige periodene. Disse to aspektene vil bli behandlet sammen i en hovedsakelig kronologisk fremstilling med gjennomgang av utvalgte verker. Størst oppmerksomhet vil naturlig nok det kvalitative aspekt få.

Å påvise hvor mange av hennes verker som har tilknytning til svabergformer i forhold til totalproduksjonen hennes, krever en gjennomgang av alle tilgjengelige malerier i perioden. Men mens noen arbeider har en opplagt tilknytning til svabergformer, er forbindelsen til andre mer løs eller tvilsom. Noen fullstendig kvantitativ undersøkelse er det ikke i denne oppgaven. Det ville jo også betinge en vurdering av samtlige av hennes malerier i perioden. Det er en rekke malerier som jeg ikke har kunnet oppspore og heller ikke har

⁴ Harald Jørgensen, *Hovedoppgaven: skikk og bruk i oppgavearbeidet*, (Oslo: Novus, 1993), 57

fotografier av. Jeg mener allikevel at det er av betydning også å vurdere det kvantitative aspektet ut i fra det materialet jeg har kunnet skaffe.

I hvilke av Inger Sitters verker viser så disse formene seg eller kan det assosieres til dem? Hvordan er landskapene bearbeidet formalt? Hvilken form og hvilket uttrykk får de valgte verkene i de forskjellige perioder? Det enkelte bildets særtrekk, vekslingen av det formale uttrykk i bilder og fellestrekk ved bilder både innen en periode og på tvers av perioder, er gjenstand for undersøkelse.

Jeg vil velge ut og behandle grundigere ett verk eller noen få i hvert kapitel og kort referere til andre og også peke på hvorledes og hvorfor disse verkene er forskjellige, selv om jo de tilgrunnliggende formene, stein og svaberg, er de samme. Resepsjonen av verkene hvordan landskapstilhørigheten oppfattes i blant annet avisomtaler, samt omtaler i utstillingskataloger og kunstfaglige tidsskrifter, vil jeg bruke der det belyser problemstillingen.

1.5 Oppbygning av oppgaven

Oppgaven består av en innledning som utgjør det første kapitlet, og seks andre kapitler, det siste en oppsummering og konklusjon. I slutten av hvert kapitel gjøres en oppsummering av malerier det er rimelig å regne som inspirert av stein, fjell og svaberg i den perioden kapitlet omhandler og en karakterisering av det formale uttrykket i disse.

I kapitel to, som handler om hvordan kunstneren ble kjent med svabergene i Vestfold og tok opp motivet, er maleriet *Sten og vann* 1954 kjerneinnholdet. Maleriet er beskrevet og satt i relasjon til Sitters inspirasjonsgrunnlag og til trekk ved tidens norske kunstscene.

I kapitel tre som dekker tiden fra høsten 1954 til 1961, som er perioden da hun gikk over til en abstrakt uttrykksform og hvor hun oppholdt seg i perioder i lengre tid i Paris, beskriver jeg trekk ved kunstmiljøet der som var viktig for henne, den nye pariserskolen og særlig representanter for den lyriske abstraksjonen. De maleriene hvor jeg kan finne tegn på relasjon til stein og svaberg omtales, med særlig vekt på *Komposisjon I* 1960. Som kontrast nevnes et av hennes andre mange malerier med tydelig korsform og uten sikre tegn til svabergformer, *Komposisjon* 1956-58. Maleriene beskrives og forsøkes sett i sammenheng med andre impulser for henne i årene 1954-60. Kapittel fire omhandler perioden fra 1961-1964 hvor hennes uttrykk igjen forandres, og hvor det ikke for meg synes som om naturformene har noen stor plass. Malerier hvor bruk av svabergformer kan diskuteres, trekkes fram. Kapittel fem tar for seg tiden 1965-1969 hvor store former og glade farger

dominerer. En særlig plass tar utsmykningen i Norges Handelshøyskole fra 1967 hvor svabergtilknytningen synes tydeligst. Utsmykningen beskrives og ses i relasjon til andre av hennes malerier i perioden med liknende kjennetegn. I kapitel seks som omhandler perioden 1970-1979 er det en rekke verker med klar referanse til stein-, fjell- og svabergformer. En del av disse behandles. Kapittel syv gir en oppsummering og en kort diskusjon av resultatene av undersøkelsen.

I billeddelen av oppgaven er først gjengitt de arbeidene jeg spesielt refererer til. Så kommer katalogdelen som viser Sitters malerier i perioden 1954-1979. Maleriene er nummerert etter årstall og registreringsnummer. Noen av arbeidene gjengitt i billedmaterialet går jeg nærmere inn på, mens andre gjengivelser fungerer mer som dokumentasjonsmateriale og diskusjonsunderlag.

1.6 Begrepsdrøftinger

Modernismen er en fellesbetegnelse på den bølgen av avantgarde stilarter i kunst, arkitektur, litteratur og musikk som har preget vestlig kultur gjennom hele 1900-tallet. Man gjorde opprør mot tidligere tradisjoner og vektla kunstens autonomi. I kunsthistorien går bruk av ordet moderne i hvert fall tilbake til renessansen, *Arte Moderna* refererte da som nå til samtidens kunst og kunstoppfatning; betegnelsen moderne har gjennom århundrene vært knyttet til det nye. Modernisme kan i historisk sammenheng understreke en epokes gjennomgripende og forandrende holdning. Den fremhever det nye og overskridende, preges av eksperimentering, kunstnerisk frigjøring og troen på fremskritt. Betegnelsen modernisme har vært knyttet til 1900-tallets mange andre "ismer," deriblant kubismen, futurismen, surrealismen og dadaismen, men ofte har modernismen vært knyttet til den abstrakte kunst som ikke direkte gjengir den ytre virkelighet.

I et maleri var det ikke lenger det fortellende innholdet som var viktig, men det formalestetiske, som spenningen mellom flate og form, fargenes samspill, markeringen av abstrakte kvaliteter og helheten i komposisjonen. Magne Malmanger peker i *Norsk kunst i dag* på den ekstreme formalisme som en del av en bred europeisk åndshistorisk strømning og mener at den henger sammen med en idehistorisk svingning i annen halvdel av 1800-tallet bort fra empirisme og positivisme.⁵ Han trakk inn Heinrich Wölfflin, Wilhelm Worringer,

⁵ Magne Malmanger, Øistein Parmann, Jan Askeland og Frederik Matheson, *Norsk kunst i dag*, (Oslo: Gyldendal, 1967), 6-9.

Konrad Fiedler og Roger Fry blant dem som fikk synspunktene akseptert i brede lag og mente at denne estetikk fortsatte å være rådende også etter 1945.

Betegnelsen abstrakt kunst er ikke entydig.⁶ Den tyske filosofen Wilhelm Worringer ga i 1906 ut sin bok *Abstraktion und Einfühlung* hvor han vektlegger det abstrakte som en fra naturen abstrahert lovmessighet. Boken vakte oppmerksomhet og kom gjennom en 40-års periode i flere opptrykk. De nye former for maleri fra tidlig 1900-tall fikk varierende betegnelser. Theo van Doesburg prøver i sitt ”Manifeste sur l’art concret” fra 1930 å skape klarhet ved å bruke ordet konkret om en kunst som ikke hadde noe med virkeligheten å gjøre, men som går ut fra rene forhold ved linjer, former og farger, mens betegnelsen abstrakt kunst for ham reserveres for en kunst med utgangspunkt i natur som abstraheres.

Abstrakt kunst er i denne oppgaven brukt om retninger i moderne kunst som i billedfremstillingen helt avstår fra eller sterkt reduserer de figurative funksjoner. Nonfigurativ kunst er i denne oppgaven brukt synonymt med abstrakt kunst. Dette er imidlertid ingen konsekvent praksis, men også *The Oxford Dictionary of Art* (2004) definerer abstrakt kunst som et samlebegrep for ikke-representerende kunst og synonymt med nonfigurativ kunst.⁷ I Erik Mørstads malerileksikon gis likeledes en vid definisjon.⁸ Men betegnelsene er omdiskuterte og der er en varierende praksis i benyttelsen av termene, både fra tid til tid og fra land til land, slik at betegnelsene ofte kan ha helt motsatt betydningsinnhold. Betegnelsen konkret kunst er også brukt både som synonym for abstrakt kunst og dessuten og alternativt som en retning innen abstrakt kunst, og det samme gjelder for betegnelsen nonfigurativ. Kandinsky brukte for eksempel ordet konkret som ensbetydende med både abstrakt og nonfigurativ.⁹ For øvrig ble betegnelsen ”abstrakt ekspresjonisme” første gang brukt om Kandinskys abstrakte maleri i 1919.¹⁰ Abstrakt kunst er nå et vanlig trekk i vårt kulturelle landskap. Dens sentrale kunstverk er blitt en del av den vestlige verdens kanon. Abstraksjon er ikke lenger assosiert med den

⁶ *Aschehougs og Gyldendals Store norske Leksikon*, (Oslo: Kunnskapsforlaget, 2005), 21-22.

⁷ *The Oxford Dictionary of Art*, red Ian Chilvers, (Oxford: Oxford University press, 2004), 3, 254.

⁸ Erik Mørstad, *Malerileksikon: motivtyper, teorier og teknikker*, 2.utg. (Oslo: Unipub, 2007), 7.

⁹ Karin Hellandsjø, *Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, Magisteravhandling, Universitetet i Oslo, 1978.

¹⁰ Richard Appignanesi og Chris Garratt, *Postmodernisme for begynnere*, (Oslo: Bracan forl., 1995), 30.

kunstneriske avantgarden, men det betyr ikke at det ikke blir flere abstrakte malerier, eller at tradisjonen er død. Innen det abstrakte maleri kan man skille mellom en rekke forskjellige undergrupperinger. En hovedgruppe er de konkret abstrakte eller geometrisk abstrakte kunstnere som unngår enhver tilknytning til naturformer og insisterer på å bygge på geometriske former og på maleriets egne konkrete virkemidler som linje og farge. En annen hovedgruppe er de ekspresjonistiske abstrakte kunstnerne som ikke fornekte sin tilknytning til naturen, men søker å rendyrke de uttrykksbærende kvaliteter i farge, linje, form, strøk og materiale, eksemplifisert for eksempel ved den lyriske abstraksjon. Men også her varierer ordbruken, slik at for eksempel Roger Bissière, en talsmann og representant for den lyriske abstraksjon i maleriet, fremhever at han ikke er abstrakt, men tvert i mot konkret!¹¹ I vanlig anvendte betegnelser i dag betegner andre ham akkurat motsatt. Skillet mellom disse to grupperinger er imidlertid ikke alltid skarp. Gunnar Danbolt problematiserer dette skillet med utgangspunkt i Inger Sitters malerier i slutten av 1950-årene og påpeker det uklare skillet mellom retningene.¹² En tredje variasjon av det abstrakte maleriet brukte ideogrammer, fortettede billedtegn som skulle åpne for assosiasjoner i flere retninger, til natur, landskap, mennesker og ting. I denne oppgaven vil jeg bruke betegnelse abstrakt og nonfigurativ som samlebegreper, og spesifisere nøyere når dette synes nødvendig.

1.7 Litteratur

Det er ikke andre arbeider jeg kjenner som spesifikt har tatt opp Inger Sitters tilknytning til Vestfoldlandskapetets stein- og fjellformer. Peter Anker og Ole Henrik Moe behandler i 1987 i sin bok om henne på vel hundre sider med illustrasjoner, både hennes arbeider i maleri, skulptur og grafikk, hennes kunstpolitiske engasjement og innsats og forteller om Inger Sitter som den første kvinne som professor ved Statens Kunstakademi.¹³ Peter Anker beretter om Sitters maleriske utvikling fra debuten til overgangen til det abstrakte maleri og utviklingen i dette. Ole Henrik Moe understreker i sitt kapittel det varierte i hennes uttrykk og peker på inspirasjonen fra fransk kunst. For både Peter Anker og Ole Henrik Moe gjelder at de karakteriserer grupper eller tidsbolker og sjeldnere og sparsomt de enkelte bilder. Erik

¹¹ Gunnar Danbolt, *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur fra vikingtida til i dag*, 2.utg. (Oslo: Det norske samlaget, 2001) 316.

¹² Ibid., 317.

¹³ Peter Anker og Ole Henrik Moe, *Inger Sitter*, (Oslo: Chr. Schibsteds Forlag, 1987).

Dæhlin bygger også i sin bok fra 1999 delvis på intervjuer med kunstneren. Boken er på ca 100 sider inkludert en oversikt på 10 sider, ”Inger Sitter – liv og verk”, utarbeidet av Marie Aanderaa.¹⁴ Boken legger hovedvekten på maleriet og forteller om Sitters overgang til et abstrakt uttrykk og den videre utvikling i dette. En betydelig del av boken omhandler 1980-årene og 1990-årene, noe som ligger utenfor området for denne oppgaven. I *Norges Malerkunst* Bind 2 omtaler Hans-Jakob Brun henne i flere sammenhenger.¹⁵ Det gjør likeledes Gunnar Danbolt i *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur fra vikingtida til i dag* fra 2001. I de norske kunstmagasinene er Sitter omtalt av Peter Anker i *Kunsten Idag*, og av Beate Sydhoff i *F 15*. Peter Anker har også omtalt henne blant norske kunstnere i det svenske tidsskriftet *Paletten*. I utstillingskataloger er der likeledes materiale.

Med hensyn til bakgrunnsstoffet med vekt på norske forhold har *Norges Malerkunst* og Danbolts *Norsk kunsthistorie* vært nyttige. Karin Hellandsjøs magisteravhandling fra 1978, Even Hebbe Jonsruds bok om norsk maleri på 70-tallet og Susanne Rajkas magisteravhandling fra 1991, i bokutgivelse 2006, har likeledes vært gode kilder.¹⁶ Steinar Gjessings artikler i *Kunstnernes Hus 1930-1980* og i *Fokus 1950* er brukt når det gjelder situasjonen i 1950-årene.¹⁷ Hovedfagsoppgavene til Johanne Landsverk om Gunnar S. Gundersens kunst og Janne Fredly om ”Konkret kunst i Norge i 50-årene”, har likeledes gitt bakgrunnsstoff.¹⁸

Kunnskap om kunstsituasjonen i Paris har jeg særlig fått i noen av Michel Ragons tallrike publikasjoner om abstrakt maleri sett fra ståstedet Paris, fra 1969 og til 2000-tallet.¹⁹

¹⁴ Erik Dæhlin, *Samtaler med Inger Sitter*, (Oslo: Faktum Orfeus forlagene AS, 1999).

¹⁵ Hans-Jakob Brun, ”Etterkrigstid”, i *Norges Malerkunst*, Bind 2, red. av Knut Berg, (Oslo: Gyldendal, 1993).

¹⁶ Hellandsjø, Karin, ”Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965”; Even Hebbe Johnsrud, Gunnar Sørensen og Bjørn Melbye Gulliksen, *Norsk maleri, 70-tallet*, (Oslo: Tanum-Norli, 1980); Susanne Rajka, *Eksperimentelle tendenser i norsk billedkunst i 1960-årene: Marius Heyerdahl, Per Kleiva, Irma Salo Jæger, Willi Storn*, (Oslo: Høgskolen i Oslo, 2006).

¹⁷ *Fokus 1950: norsk kunst i etterkrigstiden*, red. Audun Eckhoff, (Oslo: Museet for samtidskunst, 1998); *Kunstnernes Hus 1930-1980*, red Steinar Gjessing, (Oslo: Kunstnernes Hus, 1980).

¹⁸ Johanne Landsverk, ”Motsetnader: ei undersøkning av Gunnar S. Gundersens kunst i perioden 1950-1967 med særlig vekt på det motsetningsfylte forholdet mellom flate og rom, figur og grunn”. Hovedoppgave, Universitetet i Oslo, 2003; Janne Fredly, ”Konkret kunst i Norge i 50-årene”, Hovedoppgave, Universitetet i Oslo, 2005.

¹⁹ Michel Seuphor, Michel Ragon og Marcelin Pleyne, *L'Art abstrait*, Bd.3, (Paris: Maeght Editeur, 1973), 27-75.

Likeledes har utstillingskatalogen *L'Envolée lyrique 1945-56* (den lyriske inspirasjon / flukt) fra 2006 vært nyttig.²⁰ Georges Boudailles bøker *L'Art abstrait* og *Les Peintres Expressionnistes* har også bidratt til forståelsen av kunstscenen i Paris, sammen med Bernhard Ceyssons bøker.²¹ Jean Bazaines *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, om hvordan en av de daværende aktørene så på den nye kunsten²² og Serge Guilbauts to bøker om den politiske bakgrunn som forklaring på motsetningsforholdet mellom Pariserskolen og New York skolen var interessante.²³ Åsmund Thorkildsens magistergradsavhandling om tolkningsproblemer i New York-skolen har utdypet forskjellen mellom den amerikanske abstrakte ekspresjonisme og den franske, og Robert Rosenblums *Modern painting and the northern romantic tradition : Friedrich to Rothko* har gjort forbindelsen mellom modernismen og romantikken tydeligere for meg.²⁴

²⁰ *L'Envolée lyrique: Paris 1945-1956*, katalog, red. Giovanna Rocchi, (Milano: Skira, 2006).

²¹ Georges Boudaille. *Les peintres expressionnistes*, (Paris: Nouvelles editions francaises, 1976); Georges Boudaille og Patrick Javault, *L'Art abstrait*, (Paris: Nouvelles editions francaises, 1990); Bernhard Ceysson et al., *Vingt ans d'art en France: 1960-1985*, (Paris: Larousse, 1986); Bernhard Ceysson, Christine Manessier og Jean-Marie Lôthe, *Manessier, Lumières du Nord*, (Tournai: la Renaissance du Livre, 2000).

²² Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*.

²³ Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art: abstract expressionism, freedom and the cold war*, (Chicago: University of Chicago Press, 1983); *Reconstructing modernism: art in New York, Paris and Montreal*, red. Serge Guilbaut, (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990).

²⁴ Åsmund Thorkildsen, "Tolkningsproblemer i New York skolen", Magistergradsavhandling, Universitetet i Oslo, 1983; Robert Rosenblum, *Modern painting and the northern romantic tradition: Friedrich to Rothko*, (London Thames and Hudson, 1978).

2. 1954, Billedbygger med stein og vann

2.1 Møte med Vestfoldnaturens svaberg, stein og vann

Inger Sitter kom på sensommeren 1953 til Viksfjord ved Larvik sammen med Carl Nesjar. Han disponerte hytte i Viksfjord og var fortrolig med skjærgårdsnaturen. De hadde truffet hverandre i Bretagne tidligere på sommeren, tilbrakte snart mye tid sammen og giftet seg i 1955. Carl Nesjar er født i Larvik i 1920, han vokste opp dels der og dels i Brooklyn, New York. Der fikk han også sin første videregående kunstundervisning ved Pratt's Institute. Ved hjemkomsten til Norge fortsatte han på Statens Håndverks- og Kunstindustriskole og Statens Kunstakademi. Som Sitter hadde han fra barndommen en sterk internasjonal orientering og mange internasjonale kontakter. Han begynte som maler og grafiker, men var tidlig interessert i fotografi og film. Senere skulle han bli kjent for sine store utsmykninger innendørs og utendørs, mange av dem i samarbeid med Pablo Picasso og for sine helårsfontener som spiller sammen med vær og vind. I 1950-årene arbeidet han mye med fotografi og film ved siden av maleriet. Han laget kortfilmer, blant annet tre filmer for NRK fjernsynet og Statens Filmsentral, en av dem med tittelen *Et sted ved kysten*. Denne er tatt opp på Hoppøya ved utløpet av Viksfjorden.

Kystlandskapet rundt Larvik i strandsonen og på øyene, er preget av markante former med svaberg, stein, sand og aur. Svabergene er fjell som er slipt og polert av isen og vann som dekket Skandinavia i istidene for mer enn titusen år siden. Hvordan overflaten på et svaberg ser ut, varierer etter hvordan kvaliteten og strukturen i fjellet er. Harde dypbergarter som granitt og syenitt kan slipes til jevne og glatte flater, mens metamorfe bergarter blir mer ujevne. Larvik og omegn ligger i "Oslofeltet" som er et særpreget geologisk område som strekker seg i et 45-75 km bredt belte fra Langesund i sør, nordover Vestfold, Oslo og Akershus til Brumunddal. Feltet ble utformet i jordens oldtid, devontiden. Da havet trengte frem over området for om lag 550 – 400 millioner år siden, ble det avleiret tynne lag av sedimenter. Noe senere var det en omfattende vulkansk virksomhet i området og smeltemasser trengte frem fra dypet. Det ble dannet bergarter som har fått navn etter steder i Oslofeltet som larvikitt, nordmarkitt etc. Det langsomme veldige geologiske drama resulterte i et felt med en rekke særpregede bergarter. Under istidene var landet presset ned av isen. Da isen trakk seg tilbake, for om lag 10 000 år siden, trengte havet seg inn over landet.

Høyeste vannstand rakk 221 meter over dagens havnivå. Så hevet landet seg etter hvert, og det hever seg stadig med noen millimeter hvert år.

Larvikitten er for det meste hard, fast og solid, slik at fjellknausene ble blankskurt av isen. Men i smale striper med forvitrede partier er steinen løs. Denne forvitringen begynte før istiden. Istidens breer fortsatte nedbrytningen langs de eldre forvitningsstripene og formet landskapet videre. Professor Jakob Shetelig skriver at det faste fjellets overflateformer overalt viser tydelige merker etter isens arbeid.²⁵ Videre i samme kapittel:

Overflaten av det gamle fjeld er friskt nypolert av sidste istids bræer, geologisk talt så at si igaar. Og jordsmonnet, leir, sand og aur som fylder forsænkningene i den ujevne fjeldoverflate, er slæpt frem av istidsbræen som moræne eller ført i hav av istidens bræelver og avsat som leirslam, mens landet laa neddukket som havbund. Og da saa landet atter steg av hav, er det sjøbrottet som besørger den sidste omflytning, sortering og utvaskning, straks før menneskene tok landet i besiddelse for bosetning og dyrkning.

Denne beskrivelsen gjelder ikke direkte Viksfjord, men Tjøme. Det er de samme geologiske formasjoner begge steder. Senere peker Sitter på inspirasjonen fra svabergene på Tjøme og Hvasser.²⁶

Strandlandskapet med svaberg, stein og vann fanget interessen og ble et tema for både Sitter og Nesjar (Ill. 2 og Ill.3). De massive avrundede formene, som langsomt var slipt og formet av vannet gjennom årtusener, gjorde et dypt inntrykk, med svabergenes runde og glatte overflate, nærmest som hud. De fabulerte om disse formene, som fremsto som så å si ferdige skulpturer fra naturens hånd og fleipet om hvordan de ville introdusere Henry Moore for svabergene, hans skulpturer hadde så meget til felles med naturens skulpturer her i kystlandskapet. Arbeider av Henry Moore var blitt vist i Kunstnernes Hus i 1953 og hadde gjort sterkt inntrykk. De sensuelle formene i kystlandskapet ble også skildret av andre, deriblant av Axel Jensen noen år senere i boken *Line* og i den senere filmen med samme navn.

I sin artikkel i tidsskriftet Kameraom fotografiet som uttrykksmiddel, en bearbeidelse av sin artikkel "La photographie: moyen d'expression" i det franske kunstitidsskriftet *Art d'Aujourd'hui* fra året før, sier Carl Nesjar blant annet:

²⁵ Jacob Shetelig, "Fjeldgrunden og jordsmonnet", i Lorens Berg, *Tjøme: En Bygdebok*, (Tjøme: Tjøme kommune, 1980) 16. (1.utgave Kra: Hauuffs bkh, 1920).

²⁶ Pål Bang-Hansen og Jon Lie, *Villa Faraldi*, (Oslo: J. W. Cappelens forlag, 1986), 78-79.

Jeg fotograferer nesten ikke noe annet enn kysten i Vestfold – fordi jeg kjenner denne kysten godt og er glad i den, og fordi jeg synes det er moro. Jeg prøver også etter hvert å komme til klarhet over fotografiets så vel som maleriets særegne muligheter og begrensning. Dessuten vil jeg skaffe meg et arkiv av naturformer som appellerer til min fantasi. Maleriene mine går for å være en mellomting av abstrakt og nonfigurativt. (For meg representerer de essensen av mine opplevelser av dette landskapet.) De er med andre ord bygd på et inngående studium av form, farve og lysfenomener i naturen. Men maleriene er ikke naturalistiske eller fotografisk gjenkjennelige. En slik kunstform blir av mange ennå sett på som urealistisk og naturfjern. En annen side av saken er at naturen ofte opptrer i ”abstrakte” former, for ikke å si nonfigurative. [...]

Våre opplevelser av rommet, dvs av den fysiske verden som omgir oss, er basert hovedsakelig på to kjensgjerninger; vi har to øyne, og vi beveger oss. Et fotoapparat har bare ett øye; dessuten er det statisk. Det er en enorm forskjell mellom menneskets synsopplevelse og kameraets optiske registrering av fysiske fenomener. [...]

For min del strever jeg etter å gi naturformene (dette gjelder et ansikt likeså vel som en stein) et så sterkt grafisk uttrykk som mulig.²⁷

I en samtale forteller Nesjar at da han i siste halvdel av 1950-årene viste fotografier av svabergene til billedhuggeren Alberto Giacometti, ble han gratulert med skulpturene fordi Giacometti først oppfattet dem som fotografier av skulpturer Nesjar hadde laget.²⁸ Inger og Carl vandret rundt i Viksfjordlandskapet, de rodde, de tegnet og de tok skisser med landskapets stein- og fjell-former som hovedtema. De leide et sted i Viksfjord og kjøpte senere ett der, i Sandvika, like ved Hummerberget og tilbrakte mye tid der. Stedet kalte de ”Jarsteinen”. Da de kom tilbake fra Paris, bodde de der på helårs-basis til de flyttet til Bøler i Oslo i 1959. Inger Sitter tegnet og malte og Carl Nesjar tegnet, malte, fotograferte og filmet. Hans to store fotografier fra denne tiden som henger i Hotell Wasilioff i Stavern, har nettopp steiner i fjæra som motiv. Til tross for at de umanipulerte fotografiene er et utsnitt av naturen, har de et sterkt preg av komposisjon og gir et både poetisk og dramatisk inntrykk. Også i hans arbeid er det sammenstillingen av former og krefter som er temaet med tunge metaforiske overtoner. Blant favorittstedene var Malmøya og Hoppøya ytterst i Viksfjorden med utsikt til Svenner fyr. Sammen med vennen, komponisten Arne Nordheim, som også var Larvik-gutt, dro de på turer i skjærgården. Carl Nesjar laget kortfilmer med svaberg og vann i hovedrollen og med musikk av Arne Nordheim. Inger Sitter malte bilder fra skjærgården der. I hennes verksoversikt for 1954 refererer mesteparten av titlene seg til naturen i Viksfjord og omegn.

²⁷ Carl Nesjar, ”Fotografi som uttrykksmiddel”, *Kamera*, 1958, nr 4:126-135.

²⁸ 7.mai 2007 i Bølerlia 83, Oslo.

2.2 *Sten og vann 1954*

Sten og vann er et maleri i breddeformat, olje på lerret, 67 x 75 cm. (Ill.2, K.54.2). Bildet ble antatt på Statens høstutstilling i 1954 og ble også vist på Festspillutstillingen i Bergen i 1966 da Sitter var festspillutstiller. Bildet fremstiller steiner i vannkanten uten at det dreier seg om en helt naturalistisk gjengivelse. Steinene inntar mesteparten av billedflaten og danner en gruppe som består av to store steiner og tre mindre. Venstre halvdel av bildet domineres av en kampestein som står på høykant og inntar mer enn halvparten av bildeflaten. Hele steinens overflate mot betrakteren gir inntrykk av å skråne noe innover i rommet. I øvre høyre del av bildet ses en skrått stående steinform som i overkant kuttet av øvre billedrand og i forkant har en avkuttet front mot tilskueren. Mellom disse to store formene ligger eller står tre mindre steiner, dels støttet opp mot, dels klemt mellom de to store og hverandre. Den største steinformen er beskrevet, malt, som konveks og avrundet med et søkk i nedre del mot billedkanten. I den største steinen fås en virkning av naturtrohet, mens særlig de tre mindre steinene har mindre utarbeidet form. Bakgrunnen er mindre differensiert.

Modelleringen av de to store steinene med valørgraderinger skaper volum og rom i bildet sammen med plasseringen av de enkelte steinformen. Fargene er mørke, i blålige og grålige, til dels brunlige valører som sjø og svaberg en mørk regnværsdag. De har et nøkternt preg som gir assosiasjoner til Olav Strømmes fargebruk og til den belgiske maleren Constant Permeke arbeider, selv om begge deres paletter har mer jordfarger. Det er særlig valørgraderingene som skaper liv i bildet.

Komposisjonen preges av de store, tunge volumene som opptar nesten hele billedrommet. Tilskueren kommer nær inn på motivet, konfronteres så og si med volumene og forholdene mellom dem. Det grunne billedrommet er ikke det perspektiviske rom i bruk fra renessansen og fremover, men er skapt i samspillet mellom formene. Kunstneren har lyktes i "å få rom til å oppstå rundt tingene" slik Georg Jacobsen formulerte det.²⁹

Sammentrengningen av formelementene, aksentuering av vertikale og horisontale akser kan ses som senkubistiske kjennetegn. Med kryssende akser og plan og med de to store, dominerende steinene, fås en komposisjon preget både av statisk tyngde og av motstridende krefter. De mindre formene i beknip mellom de store, forteller om påvirkning

²⁹ Leif Østby, *Ung norsk malerkunst*, (Oslo: Mittet, 1949), 226.

og interaksjon. Steinformene virker uavhengige av tiden. Tidsaspektet er evighetens, steinene kan ha ligget her bestandig.

Med utgangspunkt i disse volumene, er det rimelig å fremheve at Inger Sitter allerede som barn hadde vært sterkt opptatt av både modellering og tegning og at hun senere skulle lage betydelige tredimensjonale verk.³⁰ I en samtale forteller hun at former og formkonstellasjoner var av sentral betydning for henne og at *Sten og vann* 1954 var det første maleriet med steiner og svabergene hvor hun forenklet dem og brukte dem som formelementer. Hun var opptatt av ”å lage form av dem”. Hun hadde tegnet mye ute i naturen med direkte studier av svabergene. Men i dette maleriet er steiner og svaberg brukt fritt som elementer i en komposisjon. Det er komponert, ikke malt med naturen som direkte forlegg. Her er arbeidet med sammenstilling av volumer og plan slik at det er skapt et billedrom uten bruk av sentralperspektivet.³¹

Hun forteller at også de andre maleriene fra 1954, *Klipper* (K.54.02), *Sprekker* og *Stenlandskap*, var resultatet av arbeidet med former med svaberg og stein som basis. Ser vi tilbake til *Oppstilling* fra 1951 (K.51.1), aner vi samme problemstillingen, her med mugger og glass, i en oppstilling som fjernt kan minne om Giorgio Morandis uttrykk, men uten hans metafysiske overtoner. *Hvite hus* og i *Fabrikken* 1952 (K.52.1) viser samme tenkemåte, sammenstillingen av former i et rom uten bruk av sentralperspektiviske virkemidler. I maleriet *Båter og garn* 1953-54 (K.53-54) finnes også denne problemstillingen, men her er arbeidet med de vekslende plan det mest åpenbare. I samtalen drar hun frem det konsistente hun fant i svabergene, at hun fant strenghet og konsekvens. Det var elementer som vant gjenklang hos henne. I dette Vestfoldlandskapet fant hun også en ekstra dimensjon i formene som resultater av tidligere tiders voldsomme krefter over ufattbare tidsrom på millioner av år.

På Statens Høstutstilling i 1954, hadde hun tre malerier og to tegninger. I artikkelen ”Høstutstillingsmalerier” av Øistein Parmann i Morgenbladet, Nr 224, 1954 får hun positiv omtale:

Inger Sitter arbeider målbevisst og begynner å bli et av våre sterke kort. Det store bildet ”Båter og garn” er imponerende dyktig gjort. Her er rytmisk liv forenet med velgjørende harmoni. Skogen av mastetopper og

³⁰ Peter Anker og Ole-Henrik Moe, *Inger Sitter*, (Oslo: Schibsted forlag, 1987), 8.

³¹ 12.12.06 i Oslo.

de bevegede linjer i garnene holdes i ro av et blått knutepunkt til høyre i bildet. Inger Sitter maler dessuten så sobert, og oppnår en levende stoffvirkning selv i store ensfarvede flater.”

Kunstneren og kritikeren Alf-Jørgen Aas skriver i Aftenposten Aften 2.10 54 under tittelen ”Høstutstillingen”:

...til de halvabstrakte, de like forskjellige Snorre Andersen, Johan Fr. Michelet og Inger Sitter, som i de to mindre ting ser ut til å ville over i det helt abstrakte sammen med Anna-Eva Bergman og Gunnar S. Gundersen. Det er til dels svært dyktige ting, og hos damene og Snorre Andersen gjør også smaken seg sterkt gjeldende, men det er vanskelig å øyne en malerisk nerve bak bildenes kompakte stoff. Her er ingen ”nyanser”, bare omhyggelig utfylt form.

Dessverre finnes ikke lenger tegninger eller skisser fra denne tiden, men Øistein Parman betegner hennes to tegninger av steinlandskap på Høstutstillingen som kanskje utstillingens fineste arbeider – kunstnerisk sett.³²

Ser vi etter idé-innhold eller symbolikk, kan landskapselementene slik hun bruker dem i 1954, ses som metaforer for kreftene i naturen, for veldige dimensjoner i rom og tid, et evighetsperspektiv. Stein og svaberg kan representere basale verdier og uforanderlighet. Alt uvesentlig er avskrellet, bare det essensielle, det sentrale er tilbake. Er det en søken etter trygghet, gir det trygghet? Avskjæringene og størrelsen av formene i forhold til hele bildet og i forhold til bakgrunnen, gir et insisterende uttrykk av at dette er viktig for kunstneren. Hennes valg av motiv bør også settes i forbindelse med hennes senere skulpturarbeider.

I tilbakeblikket Peter Anker tar på hennes bilde *Båter og garn* på Høstutstillingen i 1954 understreker han at det handler om flater, planforskyvninger og vippende linjerytmer på klart abstrakt måte. Han understreker at dette er et av de to hovedtemaer hun arbeidet med da og stadig senere kom tilbake til, nemlig de rytmiske spenningene innenfor et udefinert rom og skjærgården ved Viksfjord og skriver videre, ”*Sten og vann* 1954 består av store, enkle former, uregelmessig geometriske. Her er rommet fylt av volumer og masse; dette er bildets tema. Fargene er svært tilbakeholdne, grått, svart og brunt. Tyngden, massiviteten i dette bildet peker ikke fremover foreløpig.”³³

Kunstanmelderen Ole Mæhle ser tilbake og skriver i anledning hennes separatutstilling i Galleri Per, om hvordan hun fra en sterk, forenklet og litt hard naturalisme, hvor alle uvesentligheter er skrellet vekk, gjennomfører en abstraheringsprosess av motivet.³⁴

³² Øistein Parman, ”Høstutstillingen: Tegninger og grafikk”, *Morgenbladet*, nr 224, 1954.

³³ Anker og Moe, *Inger Sitter*, 13.

³⁴ Ole Mæhle, ”Interessant utstilling i Galleri Per”, *Dagbladet* 2.2.1956.

Arve Moen skriver om hennes utvikling fra begynnelsen av 1950-årene:

Gjennom forenklingen fant malerinnen først fram til volumet og billedrommet uten bruk av vanlig perspektiv eller andre illusjons-skapende snarveier [...] Derfra var ikke skrittet langt til å interessere seg for forholdet mellom volum og flate i det hele tatt, og hun velger noe så ”nøytralt” som fjellblokker til å eksperimentere videre med. Her ser vi til å begynne med hvorledes flere billedmessige tendenser brytes i ett og samme bilde: flaten er disponert i noe som minner om et nonfigurativt mønster, men inne i dette mønsteret dukker romproblemet opp i steinmassene, og – så sannelig - malerinnen anstrenger seg som den mest innbitte naturalist for å bringe selve steinstrukturen frem i bildet! Motstridende tendenser, ja vel, men når en har laget en del slike bilder og analysert dem for seg selv - og alt tyder på at Inger Sitter ikke minst tar dette siste alvorlig – så vet en noe om de problemer som abstraksjon og frigjøring fra naturen reiser.³⁵

Denne omtalen peker på en side ved vanskene i en søken etter sitt eget formspråk og også fremover mot hennes maleri i de kommende årene.

2.3 Inger Sitter i det norske kunstmiljøet i 1954

Da hun kom til Viksfjord, var hun 24 år og hadde allerede vært ferdig utdannet kunstner i flere år. Hennes utdanning både i Trondheim, Oslo, i Antwerpen og Paris hadde vært preget av en konservativ holdning, i Trondheim klassisk tegneundervisning, i Oslo av Matisseelevenenes og Georg Jacobsens formalisme, i Antwerpen av 1600-tallets tradisjon og av Constant Permeke's tunge og kraftfulle maleri og i Paris av André Lhôtés klassiserende kubisme. Men selv om hun hadde en hovedsakelig tradisjonell, klassisk, naturalistisk kunstutdannelse, hadde hun kunnet følge med på samtidskunsten. I læresituasjonen i Antwerpen hvor undervisningen var vesensforskjellig fra den hun hadde fått på Statens kunstakademi i Oslo, ble hun selvstendig og ville ikke lenger godkjenne andres regler. Hun fikk også stor frihet i arbeidet, med eget atelier og egen modell. I Antwerpen hadde hun også hatt god tilgang til samtidskunst. Paris var noen få timers togreise unna, og London et sted hvor hun dro med sin mor for å besøke faren om bord i båten hvor han var styrmann.³⁶

Den unge Inger Sitter hadde fått en god mottagelse i begynnelsen av 1950-årene. Hun hadde hatt sin første separatutstilling i 1948, deltok i kollektivutstillingen ”Ung norsk kunst” laget av UKS og vist i Sverige. Her stilte hun ut maleri og grafikk sammen med blant andre Gunnvor Advocaat, Roy Blom, Jacob Weidemann og Knut Rumohr.

I 1952 het det ”Enda mer stramhet finner vi hos Inger Sitter i hennes geometrisk betonte realisme hvor formen er fast og kantet i tegningen og uttrykksfullt understøttet av fargen, som er holdt innenfor en asketisk begrenset skala, slik en ser det i hennes *Stilleben*

³⁵ Arve Moen, ”Veien til modernismen”, *Arbeiderbladet*, 11.02.56.

³⁶ Samtale 12.12.06 i Oslo.

med flaske".³⁷ Ole Mæhle omtalte den samme utstillingen og karakteriserte hennes malerier som bygget opp i en kubistisk, forenklet flatestil i tunge, gråblå farger.³⁸

Og i en usignert artikkel i VG 3.10.52 under overskriften "Høstutstillingen åpner i morgen", het det. "Inger Sitters sypiker og Gunvor Advocaats bakgårdsbilde hører til utstillingens mest interessante".

I retrospekt skriver Peter Anker i 1987 om et stort landskap fra Inderøy i Trøndelag fra 1951 (K. 51.2) at det sluttet seg nært til den veletablerte måten å male norsk landskap på, i nedslagsfeltet fra Statens Kunstakademi og Revold – Heiberg – tradisjonen, med alle former forenklet til geometriserte flater. Han karakteriserer det som et modent og myndig landskapssyn som viser at Inger Sitters forbindelse med det gjeldende norske landskapsmaleri ennå eksisterer omkring 1950. Fra omtalen av debututstillingen i 1949 fremhevet han det preget maleriene hadde av stram og sikker form, komposisjonell forenkling, av formal disiplin og bevisst arbeid med romproblemer.³⁹

Av norske kunstnere Sitter særlig merket seg på denne tiden var Else Hagen og Hannah Ryggen. Det var kvinnelige forbilder som var av betydning for henne. Else Hagen (f.1914) er i ettertid spesielt kjent for den store mosaikken i Stortingets sentralhall, *Samfunn*.⁴⁰ Hun hadde sitt gjennombrudd på begynnelsen av 1950-tallet. Hennes kunst ble ofte trukket fram som bevis på at "jacobinernes" lære ikke behøvde å føre til tørre og dogmatiske bilder. Hagen brukte ikke landskapet som tema, men hentet gjerne motivene fra hverdagslivet og skildret enkle situasjoner, ofte med en humoristisk vri.⁴¹ I andre verker som *Tinnsoldater* fra 1945 var undertonen alvorlig. Inntil andre halvdel av 50-årene arbeidet hun hovedsakelig med maleri og litografi. Det ligger nær å tenke seg at Sitters *Bibbi* 1952 (K.52.04) og *Marie syr* 1951 var inspirert av henne. Selv ga Hagen uttrykk for at Georg Jacobsens undervisning var et trygt fundament verdt å bygge videre på. Hun forklarte Sitter nærmere om Georg Jacobsens teorier og Sitter praktiserte det ivrig en periode, forteller hun.

³⁷ Johan Fr. Michelet, "Juniutstillingen i Kunstnerforbundet", VG, 11.6.52.

³⁸ O.M. i *Dagbladet*, 1952.

³⁹ Peter Anker og Ole Henrik Moe, *Inger Sitter*, 12-13.

⁴⁰ *Samfunn*, et ti meter bredt og fem meter høyt mosaikkarbeide med biter av skifer, marmor, emalje og glass, påbegynt i 1959, ferdigstilt i 1966.

⁴¹ *Norges Malerkunst*, Bd.2, 226-228.

Et annet moment for andre kvinnelige kunstnere på den tiden, var Hagens vilje til alvorlig kunstnerisk arbeid samtidig med at hun ville ha et liv med mann og barn og hus og hjem.⁴²

Av trøndermalerne var Oddvar Alstad interessant for henne, likeledes Reidar Aulie. Knut Rumohr som i sin separatutstilling i Galleri Per i 1952 viste tresnitt og malerier i et særegent abstrakt formspråk og som også var med i "Terningen"s utstillinger i 1956 og 1957 og i gruppeutstillingen i Gøteborg i 1959, betegner hun som en fin kunstner, uroligere. Hun syntes arbeidene han var spesielt fine på 1940- og 50- og 60-tallet. Hos de eldre kunstnerne som Henrik Sørensen og de andre, kunne hun godt se kvalitetene, men det var en større distanse dit og en mindre følelse av aktualitet. Da var Olaf Strømmes maleri noe annet. Hans utstilling med landskaper, holdt i brunt og sort og grått som dominerende farger og med en enkelthet i uttrykket, var en fin opplevelse. Dette var maleri som angikk henne, forteller hun.⁴³

I Oslo ble det i årene fra 1950 vist en rekke utstillinger av utenlandske samtidskunstnere, fra Sverige og Danmark og særlig fra Frankrike. I 1952 viste Kunstnernes Hus "15 kunstnere fra l' École de Paris" og utstillingen "Klar form" utvalgt av Denise René fra hennes "stall", der de fleste arbeidene var nonfigurative innen geometrisk abstraksjon. I 1953 ble det vist en stor retrospektiv utstilling av Henry Moores arbeider, våren 1954 utstillingen "Tolv amerikanske malere og billedhuggere", en vandreutstilling arrangert av Museum of Modern Art, New York, med verker av blant andre Jackson Pollock og Arshile Gorky.⁴⁴ Også Kunstnerforbundet og private gallerier som Galleri KB og senere Galleri Haaken var orientert mot samtidskunsten.

Den abstrakte kunsten var i økende grad blitt en viktig del av det internasjonale kunstbildet. Men i Oslo var det "den konstruktive skole" også kalt den Jakobsenske formalisme, eller uærbødig "Systemet", som dominerte maleriet på den tiden.⁴⁵ Steinar Gjessing omtaler Georg Jacobsen som den enkeltpersonen som har hatt størst innflytelse på

⁴² Kari Skjønberg, *Hvor var kvinnene?: elleve kvinner om årene 1945-1960*. (Oslo: Gyldendal, 1979), 43-45.

⁴³ Samtale i Oslo oktober 2006.

⁴⁴ "Utstillinger i Kunstnernes Hus 1930-1980" i *Kunstnernes Hus: 1930-1980*, (Oslo: Kunstnernes Hus, 1980), 197-198.

⁴⁵ Thorud, Svein, "Den konstruktive skole", Magisteravhandling Universitetet i Oslo, 1977, 228-230.

nyere norske maleri.⁴⁶ Den danske Georg Jacobsen (1887-1976) hadde arbeidet i Paris i mange år og studert fransk maleri, spesielt Paul Cezanne og kubismen. På dette grunnlaget hadde han sammen med muralmaleren Diego de Rivera utviklet et komplisert system for billedbygging og komposisjon, med vekt også på å skape en romfølelse i bildet uten bruk av sentralperspektivet. Georg Jacobsen ble hjelpelærer og senere professor ved Statens Kunstakademi fra midt i 1930-årene. Ansatt som ”ekstraordinær professor i billedbygging og komposisjonslære” fikk han, også gjennom sin påvirkning på Aksel Revold, Jean Heiberg og Alf Rolfsen, stor betydning det daværende norske kunstmiljøet, til glede for mange og frustrasjon for andre, som opplevde Jacobsens matematiske regelverk som en tvangstrøye. I *Noget om konstruktiv form i billedkunst* skriver han: ”En konstruktiv skapende form er ikke noget tillært, et akademisk fængsel, der holder oss bundet, men frihed til at gøre det umulige mulig.”⁴⁷ På tross av dette oppfattet mange det nettopp som ”et akademisk fængsel”.

Svein Thorud skriver at ”den konstruktive skole ” med sitt fasttømrede kunstsyn og sin spesielle komposisjonsmåte hadde spesielt sterk innflytelse etter 1945. Han betegner den som en formalistisk tradisjon med rot i 1920-årenes klassisisme. De norske malerne, blant andre Jean Heiberg, Alf Rolfsen, Axel Revold og Finn Nielsen som besøkte Paris i mellomkrigstiden ble kjent med Georg Jacobsen som også oppholdt seg der. Thorud skriver at Jacobsen virket hemmende på elevene ved sine strenge formale krav og ved å hevde de konstruktive midlenes allmenne gyldighet. Han konkluderer med at svakheten ved den konstruktive skole var at den ikke maktet å revurdere denne kunstteorien men i stedet konsentrerte seg om å forsvare den utad. ”Kunstens evig lover” ble holdt frem som en absolutt sannhet. De grunnleggende problemer forbundet med det gylne snitt, optisk forskyvning, stereometriske figurers romlige plassering med mer, sto sentralt. Den fortolkningen av kubismen Jacobsen sto for var at kubismen hadde åpnet for et dynamisk billedrom grunnlagt på respekten for bildet som en flate. Renessansens sentralperspektiv var ikke lenger det eneste eller det aktuelle.⁴⁸

⁴⁶ Steinar Gjessing, ”Den konstruktive arv”, i *Kunstnernes Hus 1930-1980*, red. Steinar Gjessing, (Oslo: Kunstnernes Hus, 1980), 153-156.

⁴⁷ Georg Jacobsen, *Noget om konstruktiv form i billedkunst*, (København: Gyldendal, 1965), 9.

⁴⁸ Øivind Storm Bjerke, ”Bilder som kritisk praksis- Håkon Blekens kulltegninger”, i *Håkon Bleken: Betrakter og budbringer*, (Oslo: Orfeus, 1997), 26.

En rekke unge kunstnere reagerte mot det de oppfattet som et rigid og lite interessant regelverk. Sitters jevnaldrende, Halfdan Ljøsne, forteller at ”for oss den gangen fortonet det [jacobinernes maleri] seg sørgelig avlegs, ”blyantkonstruksjoner med tynn terpentinfarge over”.⁴⁹

Den andre verdenskrigen hadde vist en virkelighet som for noen satte spørsmål ved verdien av et tradisjonelt figurativt formspråk. Kunne dette tradisjonelle formspråket lenger brukes for å gi et adekvat uttrykk for det som nå ble opplevd som sentralt? I 1945 i USA uttrykker maleren Barnett Newman, amerikansk jøde, i skyggen av Hiroshima og Holocaust, behovet for et nytt formspråk:

...In times of violence, personal predilections for niceties of color and form seem irrelevant. All primitive expression reveals the constant awareness of powerful forces, the immediate presence of terror and fear, a recognition of the brutality of the natural world as well as the eternal insecurities of life. That these feelings are being experienced by many people throughout the world today is an unfortunate fact and to us an art that glosses over or evades these feelings is superficial and meaningless. That is why we insist on subject matter, a subject matter that embraces these feelings and permits them to be expressed.
...The war, as the Surrealists predicted, has robbed us of our hidden terror, as terror can only exist if the forces of tragedy are unknown. We now know the terror to expect. Hiroshima showed it to us. We are no longer in the face of a mystery. After all, wasn't it an American boy who did it? The terror has indeed become as real as life. What we have now is a tragic rather than a terror situation.⁵⁰

Av Barnett Newmans abstrakte ekspresjonistiske malerier har mange titler med referanser til Mosebøkene og til Kabbalatradisjonen og kretser rundt spørsmål som skapelsen og væren. I den europeiske kunstverden arbeidet også mange seg igjen mot et abstrakt formspråk. De abstrakte kunstnerne fra århundrets tidlige tiår, som for eksempel Kandinsky, Mondrian, Paul Klee, Brancusi og den noe senere Henry Moore fikk fornyet aktualitet, blant annet gjennom store utstillinger i Paris fra 1944 og i tidlig etterkrigstid.⁵¹ ”Å søke å gjøre synlig, fremfor å gjengi det synlige,” slik Paul Klee siteres av Ole Henrik Moe, kunne være et alternativ eller ”Å avspeile virkelighetens skjulte kompleksitet” som den tyske kunsthistorikeren Werner Haftmann uttalte om den moderne kunstens mening.⁵²

⁴⁹ Holger Koefoed, *Billedkunstneren Halfdan Ljøsne*, (Oslo: Labyrinth press, 1998), 13.

⁵⁰ Barnett Newman sitert i Charles Harrison, ”Abstract Expressionism”, i *Concepts of modern art*, red Nikos Stangos, 169-212 (London: Thames & Hudson, 1994), 191-192.

⁵¹ Michel Seuphor, Michel Ragon, et Marcelin Pleyne, *L'art abstrait*, 3.bd. (Paris: Maeght Editeur, 1973), 35.

⁵² Ole Henrik Moe, ”Verden – og Norge”, i *50 årene – et gjennombrudd*, katalog Henie-Onstad Kunstsenter Høvikodden 17.6 – 12.9.1982, 24.; Sitert av Peter Anker i forordet til Jan Askeland og Halfdan Ljøsne, *Knut Rumohr*, Nord 4, Bergen, 2000.

I Norge ble de abstrakte møtt med til dels sterk motstand. Lettest ble det abstrakte akseptert i monumentale dekorasjonsarbeider, som av enkelte som Håkon Stenstadvold og Henrik Sørensen ble betegnet som utsmykning mer enn kunst i vanlig forstand. Noen få norske kunstnere malte abstrakt i begynnelsen av 1950-tallet. Gunnar S. Gundersen (1921-83), Gudrun Kongelf (1909-87) og Ludvik Eikaas (f.1929) stilte i 1950 ut nonfigurative malerier i Kunstnerforbundet med et geometrisk konkret formspråk.⁵³ Fra ca 1950 beveget Knut Rumohr (1916-2002) seg mot abstraksjonen med basis i norsk folkekunst. Malerier som *Komposisjon* 1950 og *Tre figurer* 1952 kan ses som er en videreføring av hans tresnittarbeider med bruk av ideogrammer. Ellers er Vestlandsnaturen et viktig element i hans kunst.

Jacob Weidemann søkte i mange retninger på denne tiden, både i et figurativt formspråk og i et nonfigurativt uttrykk.⁵⁴ Carl Nesjar som da var opptatt av svaberg, stein og vann, var med sitt tidlige arbeid med fotografi som et uttrykksmiddel på linje med maleri og grafikk, en pioner for fotografiet som kunstnerisk uttrykksmiddel i Norge. I sine fotografier går han ofte tett innpå motivene, og skaper overraskende og poetiske virkninger. Steiner, grus og sand, furene som finnes i bølgeskurt norsk granitt, tørre gresstrå som stikker opp gjennom skaresnøen og isroser på vinduene, er viktige motiver.

I anledning den retrospektive utstillingen ”50-årene – et gjennombrudd”, på Henie-Onstad Kunstsenter, Høvikodden, i 1982, betegnes det abstrakte maleriets gjennombrudd i Norge som et ungdomsopprør blant unge utøvende kunstnere, støttet av profesjonelle kunstformidlere som Henning Gran og Ole Henrik Moe med forbindelser til kunstlivet i Paris, og av kunstkritikere som Peter Anker, Pål Hougen og Erik Egeland⁵⁵. Disse kunstformidlerne hadde en nøkkelrolle også på grunn av 1950-årenes trange økonomiske kår. Bare et fåtall kunstnere og andre kunne reise ut og selv oppleve samtidskunsten utenlands.

⁵³ Johanne Landsverk ”Motsetnader: Ei undersøkning av Gunnar S. Gundersens kunst”.

⁵⁴ Karin Hellandsjø, *Jacob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, 129.

⁵⁵ Erik Mørstad, ”Ungdomsopprøret i femtiåras kunstmiljø”, *Aftenposten* 20.6. 1982.

2.4 Motiv med motstand

I dette kapitlet har jeg pekt på hvordan Inger Sitter i møtet med Vestfoldnaturen begynte å bruke elementer i kystlandskapet i sitt arbeide med komposisjon, former og formproblematikk. Svaberg og stein i skjærgården ble et motiv å arbeide med, et motiv med motstand. I oversikten over malerier av Sitter i 1954 finner vi titlene *Sten og vann*, *Båter og garn*, *Klipper*, *Sprekker*, *Stenlandskap* og *Rødt fjell*.⁵⁶ Fra denne tiden har jeg omtalt nærmere *Sten og vann* 1954.

Med sine delvis abstraherte former i et nøye komponert og oppbygget maleri, hadde hun funnet et motiv å arbeide med som hun senere kom til å utvikle videre.

Vestfoldlandskapets svaberg og steiner var også interessante for andre kunstnere på denne tiden. Den nærmeste kunstneren i Viksfjord, Carl Nesjar, arbeidet med svaberg og rullestein som motiv, men vesentlig i et annet medium.

Sitters arbeid med form, balanse, avveining, spenning og likevekt var vesentlig for henne. Det ser ut som om svabergmotivet har vært en viktig faktor i hennes arbeid både med maleriet og grafikken og senere i skulpturen. Med hensyn til hennes grundige, figurative utdanning på den ene siden og på den andre siden den leting etter nye, mer relevante og adekvate uttrykk som var viktig i deler av kunstverdenen i etterkrigstiden, har det vel ikke vært problemfritt å finne sitt eget uttrykk. Men det var der utfordringen lå. Og Hans-Jakob Brun skriver at nettopp det formalistiske maleriet skapte mange av forutsetningene for et nonfigurativt maleri i Norge, at skrittet ikke var så langt fra å bevisst betone form og farge som hovedsak i et bilde, til å frigjøre disse elementene og la dem selv ble bildets motiv.⁵⁷

Sitters arbeider i 1953 – 1954 etter at hun kom til Viksfjord har alle bortsett fra *Båter og garn*, titler som viser til steinformasjonene rundt Viksfjord. Steinformasjonene har også vært hovedelementene i komposisjonen. Maleriene er uttrykk for et arbeid med former og med komposisjon, mer enn en direkte gjengivelse av landskapet.

⁵⁶Se katalogen.

⁵⁷ Hans-Jakob Brun, "Etterkrigstid", *Norges Malerkunst*, Bd. 2: 222.

3. 1955-60, Fra abstraherende til abstrakt,

3.1 I Paris

Høsten 1954 dro Inger Sitter og Carl Nesjar til Paris sammen. (K 55.01) Han hadde da fransk statsstipend og hun fikk det i 1956. De bodde i "Villa Moderne", en gave fra Georg Jacobsen som det norske Kunstakademiet disponerte, i Arcueil, en forstad sør for Paris. Der var også Gunnvor Advocaat og Odd Tandberg. Villa Moderne hadde atelier, slik at muligheten til å male var tilstede. Den danske gullaldermaleren C. W. Eckersberg har skildret Arcueil tidlig på 1800-tallet. Byen hadde vært et treffpunkt for skandinaviske malere og Villa Moderne var det stadig. Ellers var Café Coupole og de nærliggende kafeer på venstre bredd på Montparnasse et sikkert møtested for norske kunstnere i Paris; og på "Académie La grande Chaumière" gikk flere norske kunstnere for å tegne croquis, også Sitter.

Sitter og Nesjar var i Paris i 2 år avbrutt av opphold i Viksfjord, i Cadaques i Katalonia og med kortere besøk i Oslo. Begge var opptatt av grafikk på denne tiden. Inger Sitter begynte i "Atelier 17" hos Bill (Stanley William) Hayter (1901-88) ved Porte d'Italie. Carl Nesjar begynte i atelieret til Jean Pons i Rue Vielle de Temple. Der var også Viktor Vasarely og Manessier. Nesjar laget i tillegg kortfilmer i denne tiden, *Grafikk I* om dyptrykk, tatt opp i Atelier 17 hos Hayter med Inger Sitter som utøver og *Grafikk II* om litografi.⁵⁸ De var i et dynamisk miljø med mangeartede impulser, men svabergformene var allikevel med i bevisstheten. Langt senere sier hun i en samtale med Peter Anker:

Jeg kunne ikke godta bare å male abstrakt, jeg måtte ha en overbevisning, bli drevet til det. Jeg slet fryktelig, slet hele tiden med steinformer fra Viksfjorden. Ikke før sommeren i Cadaques [1955] begynte det å bli friere inni meg; jeg kunne våge meg ut på dypt vann og begynne å male lettere.⁵⁹

Det har nok ikke vært lett for henne å gi slipp på det figurative uttrykket, men det nye nå lå i den abstrakte uttrykksmåten. Av faktorer som var viktige for henne i tiden, var Paris-miljøet med dets internasjonale innslag og grafikkarbeidet i Hayters atelier. I 1954 var Paris stadig

⁵⁸ Ole-Henrik Moe i samtale 7.6.07.

⁵⁹ Peter Anker og Ole Henrik Moe, *Inger Sitter*, (Oslo: Schibsted, 1987), 13.

den vestlige verdens kunsthovedstad, riktig nok med økende konkurranse fra New York.⁶⁰ Pariserskolen, l'École de Paris, er en betegnelse på franske og utenlandske kunstnere med tilknytning til Paris på 1900-tallet inntil 1960 årene.⁶¹ Den hadde sentral betydning som inspirasjon og utdanning for norske kunstnere.⁶² Benevnelsen Den nye Pariserskolen eller Den unge Pariserskolen ble brukt om grupperinger i Paris fra 1945.⁶³ Norske kunstnere som interesserte seg for den unge pariserskolen var i tillegg til Inger Sitter og Carl Nesjar så godt som alle senere norske profilerte modernistiske malere.⁶⁴ Per Hovdenakk hevder at den nye Pariserskolen preget et par generasjoner av norske kunstnere og ble bestemmende for hvordan norsk kunst har utviklet seg, helt frem til i dag.⁶⁵ Det var også god kontakt og formidling av fransk samtidskunst via kunsthistorikerne Henning Gran, Ole Henrik Moe og Haaken Christensen. De formidlet kunnskap og forbindelser til det interesserte publikum og til norske kunstkjøpere og var slik også indirekte med på å påvirke opinionen.

Den abstrakte kunsten i Paris sto før den andre verdenskrigen i skyggen av store navn som Picasso, Braque, Bonnard, Matisse, Chagall. Først i etterkrigstiden kom en sterk oppblomstring av det abstrakte maleri. Den nye Pariserskolen hadde to hovedretninger, den geometrisk-abstrakte og den lyrisk-abstrakte retningen. Like etter den andre verdenskrigen var den geometrisk-abstrakte ledende. Den hadde sine faste holdepunkter i steder som "Galerie Denise René" og i "Salon des Réalités nouvelles", i publikasjonen *Art*

⁶⁰ Serge Guilbaut, *How New York stole the idea of modern art: abstract expressionism, freedom and the Cold War*, (Chicago University of Chicago Press, 1983).

⁶¹ École de Paris, Pariserskolen, refererer til svært mange kunstnere, fra Picasso, Matisse, Vasarely og Chagall til Serge Poliakoff, Maria Vieira da Silva, Hans Hartung, Anna-Eva Bergmann, Guy Krohg, Manessier, Bazaine og Bissiere. Betegnelsen hadde undergrupper basert på tidsrom som for eksempel mellomkrigstiden og etterkrigstiden.

⁶² Se Svein Engelstads oppgave over 175 norske kunstnere som studerte, arbeidet og oppholdt seg i Paris og Frankrike for øvrig mellom 1930 og 1965. <http://folk.uio.no/sveinen/Paris> pdf, lastet ned 23.4.08.

⁶³ Blant andre Maurice Esteve, Jean Bazaine, Alfred Manessier, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Serge Poliakoff, Fernand Leger, Nicolas de Stael, Pierre Soulages, Olivier Debre og Hans Hartung. Se Raymond Nacenta, *School of Paris: The Painters and Artistic Climate in Paris since 1910*, London, 1960.

⁶⁴ Blant andre Knut Ljøsne, Roar Wold, Odd Tandberg, Gunnar S. Gundersen, Johs. Rian, Gunnvor Advocaat, Tore Heramb, Knut Rumohr, Jacob Weidemann. Se for eksempel Utstillingskatalogene fra Henie-Onstad kunstmuseum i 1982 *50 årne – et gjennombrudd*, i 1991 *Paris- Oslo: Fransk og norsk kunst 1945-65* og i 2005 *Franske forbindelser*.

⁶⁵ Per Hovdenakk, "Franske forbindelser", i katalogen *Franske forbindelser*, red. Kathrine Ringnes (Henie Onstad Kunstsenter, 2005).

d'aujourd'hui og i "L'Académie d'art abstrait" med Dewasne og Pillet. Med sitt galleri, sin publikasjon og sitt akademi var den en slags offisiell avantgarde i årene etter frigjøringen. Fra 1950 gjorde en motsatt tendens, den lyrisk-abstrakte retningen, seg stadig sterkere gjeldende.

3.2 Den lyriske abstraksjonen

Den sentrale kunstkritiker og forfatter Michel Ragon ser denne som tuftet på tre tidligere hovedstrømninger, den formoppløsende impresjonismen, en avdempet kubisme med en ny romoppfattning og en geometrisk abstraksjon som eliminerte det litterære innholdet i maleriet. Han nevner ikke surrealismen i denne sammenhengen, men i 1950 hadde han i et forord til utstillingskatalogen for "Les Mains éblouis" i Galerie Maeght utnevnt de tre store retningene i mellomkrigstiden, ekspresjonisme, surrealisme og abstrakt kunst som grunnleggende for den abstrakte kunsten presentert på utstillingen.⁶⁶

Ragon deler denne abstraksjonen i undergrupper, de gestuelle, de informelle og så de som la hovedvekten på materialvirkningen. Blant de gestuelle plasserer han Hans Hartung og Pierre Soulages, blant de informelle Wols og til en viss grad Jean Fautrier, senere Jean-Paul Riopelle og Sam Francis, og endelig de som la hovedvekten på materialvirkningen, også Riopelle og Antoni Tàpies. Tilsluttet den lyriske abstraksjonen plasserer han gruppen som beveget seg mot et abstrakt landskapsmaleri med Alfred Manessier og Jean Bazaine, Maria Helena Vieira da Silva og i tillegg Serge Poliakoff og Maurice Esteve.

På forskjellige måter kan disse sies å ha hatt betydning for Inger Sitter. Mye senere sier hun i et intervju i *Aftenposten* :

For meg er det naturlig å være trofast mot den abstrakte form. Manessier, Bazaine, Soulages og Bergman er kunstnere jeg står i gjeld til. Jeg har fulgt deres kunst fra begynnelsen, og deres kunst har hatt stor betydning for meg. Det strengt oppbygde maleri som pariserskolen etterstrebet, var et godt eksempel, selv om jeg nok av temperament er mer beslektet med det frodigere og friere amerikanske⁶⁷

Miljøet rundt "Academie Ranson" innbefattet malerne Jean Bazaine, Roger Bissière og Alfred Manessier og Gustave Singier.⁶⁸ Bazaine og Manessier var blant dem som få år

⁶⁶ Michel Ragon, "France 1940-1970", i Michel Seuphor et Michel Ragon, *L'Art abstrait*, 3.Bd. (Paris: Maeght Editeur, 1973), 29, 39.

⁶⁷ Anker og Moe, *Inger Sitter*, 47.

⁶⁸ Også kalt "organisk abstraksjon", eller "abstrakt landskapskunst", av bl.a. Karin Hellandsjø i hennes magisteravhandling, 23.

senere hadde store separatutstillinger i Kunstnernes Hus i Oslo. Inger Sitter traff Bazaine. Hun forteller at hun oppfattet Bazaine som svært fransk, i betydningen kontrollert. Han har kanskje litt av dette som ellers forbindes med amerikansk ekspresjonisme, at bildet ikke stopper ved billedkanten, men det dominerende preget i bildene hans var komposisjon, sier hun⁶⁹. Han malte etter hvert nonfigurativt med vekt på farger.⁷⁰ I 1941 hadde han tatt initiativet til utstillingen ”Tyve unge malere i den franske tradisjon”, en viktig manifestasjon av det samtidige avantgardemaleriet, en utstilling med et variert, utradisjonelt og ofte nonfigurativt uttrykk. Her stilte foruten Bazaine også Manessier, Bissière, Jean Le Moal, Gustave Singier og andre ut.⁷¹ Bazaine skrev selv om maleriet og krevde at maleriet måtte formidle noe mer enn det synlige, måtte ha en transcendens⁷². Han kritiserte det han kalte den abstrakte kunsten, med det mente han det som nå mest vanlig betegnes den abstrakt konkrete, geometriske kunsten.⁷³ I utstillingskatalogen for utstillingen hans i Kunstnernes Hus i 1963, skriver Alf-Jørgen Aas:

Bazaines fremstilling av motivet er derfor en annen, [enn Cezannes] men virkeligheten, landskapet, trærne, havet, fjellene og de drivende skyer, er også underlaget i hans kunst. Naturen inspirerer og virkeligheten avgir de elementer som innordnes under den kunstneriske disiplin. Det egentlige og avgjørende er dog den - kunstneriske ide. Ikke slik å forstå at Bazaine arbeider på grunnlag av en forutbestemt konstruksjon av virkeligheten. Det han søker er nettopp ikke virkelighetens døde anatomi, mens dens levende pulsslag, dens rytme som lever i den. Følsomheten for opplevelser og inntrykk blir derfor hovedfaktoren i hans ”metode”.

Lederen i gruppen av de lyriske abstrakte, Roger Bissière, hadde hatt undervisningsstilling i maleri og croquis på L’Academie Ranson fra 1923 til 1938 og undervist kunstnere som Louise Borgeois, Alfred Manessier, Jean le Moal og Vieira da Silva. Bissière sa:

[...]Landskapet som omgir meg eller himmelen under hvilken jeg utvikler meg, lyset om kvelden eller om morgenen, alt dette søker jeg sant nok ikke å imitere, men jeg transponerer det ubevisst og lar det gjenoppstå i alt jeg gjør. Jeg gjenskaper, eller snarere prøver å gjenskape min egen verden, formet av mine minner, av mine følelser, hvor lukten av den skogen som omgir meg, himmelens farge, solens lys, og også

⁶⁹ Samtale i Oslo 12.12.06.

⁷⁰ *Bazaine, 20.4-12.5. 1963*, katalog 258, Kunstnernes Hus, Oslo.

⁷¹ Disse betegnet seg selv og ble betegnet som representanter for ”la vraie tradition française”, et uttrykk som ble brukt for å betegne motstanden mot det offisielle kunstsynet til Vichyregimet under den andre verdenskrigen.

⁷² du tableaux doit emaner quelque chose que depasse la peinture, une transcendence.

⁷³ Il faut se situer à l’intersection de toutes les sensations, de tous les sentiments: là où réside le secret de l’univers. Se pourquoi je refuse l’abstraction.

den kjærligheten jeg nærer for alt som lever, planter, dyr, ja endog menneskene og deres elendige tilværelse er til stede. [...]⁷⁴

Bissière stilte ut i Galerie Rene Drouin i 1947, hvor Jean Dubuffet og Wols var blitt lansert, og Dubuffet inspirerte ham til å bruke elementer av sine grafitti-baserte arbeider og av Klees pictografiske kunst i egne arbeider. I 1964 representerte Bissière Frankrike på biennalen i Venezia.

Inger Sitter forteller av hun hadde stor respekt for Alfred Manessier, som Carl Nesjar nevner som en viktig inspirator for seg, men at hun var aldri betatt av bildene hans.⁷⁵ I 1943 hadde han hatt et opphold for kontemplasjon i klosteret Soligny-la-Trappe. Dette preget ham, hans tema og stil for resten av livet. Overgangen til abstrakt maleri falt i tid sammen med hans religiøse opplevelse.⁷⁶ Titlene refererer ofte til religiøse tekster, til steder eller politiske hendelser som *La nuit de Gethsemani* (1952), *Mer du Nord* (1954), *Souvenir de la baie de Somme* (1979)). Maleriene er forankret i virkeligheten, selv om de ikke direkte hentyder til den, sier han i et intervju og understreker både sin forankring i det daglige liv og at hans indre verden er den viktige, virkelige verden.⁷⁷

Disse tre ovennevnte kunstnere representerer forskjellig uttrykk innen den lyriske abstraksjon, men deres fellestrekk er tilknytningen til naturen og ønske om å uttrykke sine følelser overfor grunnleggende verdier, også av religiøs art. Det er en ekspressiv stil. Om denne lyriske abstraksjonen skriver Ole Henrik Moe:

Men hovedsaken ved den lyriske abstraksjonen er at den ikke er abstrakt i ordets egentlige betydning – dersom man med abstrakt mener noe som ikke forestiller annet enn maleriske elementer i seg selv. Den er stadig forestillende. Hva er det så denne formen for abstraksjon forestiller? Jo, nettopp natur, landskaper, skyer, hav, skog og kratt, blomster, sol og luft. Studerer vi noen av forgrunnsfigurene innen denne formen for malerisk uttrykk fra begynnelsen av 50-årene, kan vi se at de alle har dette programmet til felles: en transformasjon, en fortetting av naturinntrykk til sin essens i malerisk form.⁷⁸

Den lyriske abstraksjonens malere hadde en betydelig påvirkning på norske malere og i det norske miljøet. I forbindelse med en utstilling av Inger Sitters malerier på Høvikodden i 1987

⁷⁴ Anker og Moe, *Inger Sitter*, 21, Moe siterer fra Daniel Abadie, *Bissière*. (Paris, 1986).

⁷⁵ Svein Thorud, "Maleri og grafikk", i *Carl Nesjar*, red. Einar Wexelsen (Tønsberg, Oslo: Haugar Vestfold Kunstmuseum: Labyrinth Press, 2008), 33.

⁷⁶ Alfred Manessier, *Alfred Manessier: 3.-25.april 1965*. Katalog (Oslo: Kunstnernes Hus, 1965).

⁷⁷ Georges Charbonnier, "Entretien avec Alfred Manessier" i *Le monologue du peintre*, Bd. 1, (Paris: René Julliard, 1959), 81, 86.

⁷⁸ Anker og Moe, *Inger Sitter*, 44.

fremhever Georg Morgenstern de ekspressive mulighetene ved denne formen for abstraksjon siden det er behandlingen av materialene som er viktig, ikke graden av likhet med den synlige verden.⁷⁹ I mange andre sammenhenger har det vært pekt på den større graden av bevisst komposisjon i fransk kunst og at en tradisjonell vekt på komposisjon og balanse kunne være til hinder for en sterk ekspressivitet sammenliknet med den amerikanske ekspresjonismen.

”Galerie Drouin” viste noen utstillinger av representanter for gruppen og fra 1946 og i mer enn 10 år fremover var ”Salon des Réalités Nouvelles” et sentralt utstillingssted, et sted hvor Inger Sitter også har stilt ut og hvor hun fikk kontakt med en rekke aktører i det internasjonalt pregede miljøet.⁸⁰

I det mangfoldige miljøet i Paris på denne tiden representerte *Art informel* med Jean Fautrier, og Jean Dubuffet og Pierre Soulage også utfordrende og stimulerende uttrykk for Sitter, gruppen COBRA likeså.⁸¹ Den amerikanske abstrakte ekspresjonisme var et viktig tema i tiden, også i Paris. Offisielle kulturpolitiske fremstøt innbefattet en rekke vandreutstillinger av amerikansk samtidskunst i Europa i regi av Museum of Modern Art i New York, og mange amerikanske kunstnere oppholdt seg i Paris. En stor del av disse fikk studieoppholdet finansiert via amerikanske statlige midler over senator Fulbrights ”GI Bill”, en finansiering av studier også i Europa, for tidligere deltagere fra U. S. A. i den annen verdenskrig⁸². Men først med ”Dokumenta II” i Kassel i 1959, ble den amerikanske ekspresjonismen i maleriet for alvor betydningsfull i Europa.⁸³ Sitter forteller at en av de amerikanske malerne i Atelier 17, Norman Narodsky, vektla det aspektet av New York-skolen, at bildet ikke skulle stoppe ved billedrammen, men at bildet bare skulle være et utsnitt av den store virkeligheten. Fra Jackson Pollock til Barnett Newman og Morris Louis

⁷⁹ Georg Morgenstern, ”Abstraksjon og natur”, *Dagbladet* 4.12.87.

⁸⁰ Gruppen rundt ”Galeri Denise René” stilte også ut abstrakt kunst, med hovedvekten på den konkrete, geometrisk abstrakte kunsten, en nonfigurativ kunst forsøkt rensset for assosiative elementer.

⁸¹ Samtale i Oslo 12.12.06.

⁸² Koenig, John-Franklin, ”Abstraction chaude in Paris in the 1950s”, *Reconstructing Modernism, Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*, red. Serge Guilbaut, (Cambridge, Massachusett: The MIT press, 1990), 4.; Gro Benedikte Pedersen, ”Amerikanernes inntog i den kalde kunstkrigen”, *Kunst og Kultur*, 2008, nr 2:81-89.

⁸³ Øystein Ustvedt, ”Norge og den abstrakte ekspresjonismen”, *Kunst og Kultur*, 2008, nr.2:91-106.

med "postpainterly abstraction" var dette et trekk ved det amerikanske uttrykket. Om det har vært en inspirasjon fra Kandinsky som hevdet at bildet ville eksponere mer kraft når formelementene ble plassert ut mot kantene av billedplanet, vites ikke.⁸⁴

3.3 Grafikk i Hayters atelier

Inger Sitter begynte på "Atelier 17" høsten 1954. Det var grafikkverkstedet til den engelsk-franske kunstneren Bill Hayter (1901-1988). Hun forteller (1979):

I 1954 kom jeg til Bill Hayter som hans første norske elev. Jeg hadde hørt mye om ham og atelieret av en gjestende amerikansk kunstner i Norge. Selv var jeg på den tiden midt oppe i en brytningsprosess mellom "figurativt" og "non-figurativt" maleri, og håpet å finne et miljø som kunne lære meg noe nytt, noe som kunne få meg til å se og tenke i andre dimensjoner. Ønsket ble oppfylt. Bill var en slags trollmann som åpnet en ny verden, eller rettere sagt fikk meg til å se med nye øyne. Former og linjer ble til instrumenter i en musikalsk visuell komposisjon, og bildet ble noe mer enn bare et bilde: det ble et medium. Jeg ble der i 2 år, bidro til å invitere Bill til Norge hvor vi en kveld i slutten av 50-årene hadde en inspirerende utveksling i grafikerkjelleren i Kunstnernes Hus. Ballen rullet videre, og det er ikke å ta i for sterkt å si at hans innflytelse gjennom Anne Breivik har vært av uvurderlig betydning for standarden og miljøet i norsk grafikk.⁸⁵

Hun opplevde tiden i Hayters atelier som stimulerende og hennes ønske om kontakt med både franske og amerikanske kunstnere ble oppfylt. Disse kontaktene og dette kjennskapet ble en viktig del av oppholdet i Paris.

Stanley William Hayter var utdannet som kjemiingeniør, hadde jobbet i oljesektoren, og han var også maler. Han tilbrakte tidlig i 1920-årene tre år i Persia som kunstner og arbeidet seg da som maler gjennom kubismens analytiske, syntetiske og konstruktive faser og var på vei bort fra imitasjonen av naturen.⁸⁶ Som Kandinsky tidligere, var han overbevist om at et kunstverk, om det var figurativt eller ikke, måtte ha sin egen selvstendige realitet. Hayter hadde kommet til Paris i 1926. I løpet av sine første måneder i Paris, ble han venn med kunstnere som Balthus, Calder, Giacometti, Masson og Miro og også med tidens beste gravør(burinist) der, Joseph Hecht, som lærte ham faget. Hayter fant opp en ny teknikk for å lage fargegrafikk i dyptrykk. Tidligere hadde man måttet bruke en plate for hver farge i trykket, men han laget alle fargene på en enkelt plate. Hayter ble opptatt av mulighetene i

⁸⁴ Kandinsky, Wassily. *Point and line to plan*, .overs Howard Dearstyne og Hilla Rebay.(New York: Dover Publications, 1979). [Originaltittel, *Punkt und Linie zur Fläche*, Bern-Bumpliz, 1973, opprinnelig utgave i 1926 som Bauhaus-bucher, 9].

⁸⁵ S.W.Hayter og hans norske elever: *Kunstnernes Hus 25.aug.-30.sept. 1979*, Utstillingskatalog, Katalog nr 463, Kunstnernes Hus, Oslo, 1979.

⁸⁶ Peter Hacker, *The Renaissance of Gravure: The Art of S.W.Hayter*, (Oxford:Clarendon Press, 1988), 1.

dyptrykk og overbevist om at den beste måten å utvikle disse på var i et arbeidsfellesskap av kunstnere. I 1927 begynte han det som senere skulle bli hetende Atelier 17.

I løpet av de neste seksti årene arbeidet nesten alle viktige kunstnere med interesse for grafikk hos Hayter, først i Paris (1927-39), så i New York (1940-50) hvor han under og umiddelbart etter den andre verdenskrigen drev sitt atelier. Han fikk mange venner blant amerikanske kunstnere og eksperimenterte stadig. I 1950 flyttet han tilbake til Paris og fortsatte sin virksomhet der. Hundrevis av kunstnere fra et dusin land lærte nye teknikker i Atelier 17, fikk et nytt syn på mulighetene i mediet og en ny oppfatning av dyptrykk. Hayter var interessert i kunstnere som ville bruke og utvikle dyptrykket som kreativt uttrykk. Max Ernst, Giacometti, Miro, Chagall, Lipchitz, Yves Tanguy og senere Braque, Picasso, Leger og andre fremragende kunstnere kom til Atelier 17 for å være med i noe nytt i grafikken. Den enkelte kunstner deltok for en tid under den krevende ledelse av Hayter og var med på å forandre 1900-tallets grafikk.

Inger Sitter var den første norske kunstneren her, senere kom blant andre Anne Breivik. Sitter forteller at Bill Hayter var en god lærer. Han hadde blant annet et fast opplegg eller program for de nye elevene som kom inn. Elevene fikk en plate til å risse inn på, men det skulle ikke gjengis noe fra den ytre verden. Hun forteller at hun da arbeidet med svabergene som utgangspunkt. Det var viktig for ham at man hver dag skulle begynne på nytt, som om man ikke hadde gjort noe før. Fra akademiet i Antwerpen hadde Sitter fra før en solid bakgrunn som grafiker. Der hadde hun vekslet mellom maleri, litografi og kobberstikk.⁸⁷ Hun arbeidet til sammen i to år i Atelier 17. Det er rimelig å anta at tiden i Atelier 17 var med til å gjøre overgangen til det abstrakte uttrykk i maleriet naturlig for henne; hun holdt fast ved svabergene som hun sier, samtidig som hun beveget seg mot det abstrakte.

Anais Nin, avantgardekunstner og forfatter, nå mest kjent for sin dagbokserie som dekker en årrekke fra mellomkrigstiden i Paris til etterkrigstid i New York, hadde en stor bekjentskapskrets blant tidens bildende kunstnere og forfattere. Hun sier om Hayters personlighet:

It was his intensity that was overwhelming. He was like a stretched bow or a coiled spring every minute, witty, swift, ebullient, sarcastic.... The group with him absorbed, intent, bent over under strong, naked bulbs. He always moved about between the students, cyclonic, making Joycean puns, a caricature, a joke.

⁸⁷ Samtale i Oslo i okt 2006.

He was always in motion. I wondered how he had ever spent hours bent over copper plates, delicate, demanding, exacting work. His lines were like projectiles thrown in space, sometimes tangled like antennae caught in a windstorm. I never saw him at low ebb... A volcanic personality.⁸⁸

I katalogen for utstillingen av arbeider av Hayter og hans norske elever i Norge i 1979, omtalte Knut Berg, daværende direktør for Nasjonalgalleriet, Hayter som en av dem som har hatt størst innflytelse på den grafiske kunst på 1900-tallet som fornyer av kobberstikket og etsningen, og sa at hans Atelier 17 var et betydningsfullt begrep også i norsk kunsthistorie.⁸⁹ Jan Askeland skriver samme sted:

Hos Hayter var det mye nytt å lære. Han og hans elever uteksperimenterte nye metoder både når det gjaldt behandling av sink- og kobber-platen og trykking av flerfargetrykk fra en plate. Det første Hayter gjorde, var å stikke en sinkplate og en kobber-stikkel i hendene på meg og si at nå var det bare å gå i gang, så fikk vi se hva det ble til. [...] . Miljøet var både morsomt og variert. Elevene kom fra alle verdens kanter og brakte med seg de forskjellige idealer og uttrykksformer. Alle var lystne på diskusjoner og eksperimenter og villige til å dele sine "funn" og erfaringer med de andre-[...]

Om grafikkens betydning for Inger Sitter og hennes maleri, sier hun i en samtale med kunsthistorikeren Erik Dæhlin⁹⁰ blant annet "[...] men jeg lærer av maleriet når jeg lager grafikk og vice versa. Når grafikken skal lages må man forenkle og være konsekvent - det som er gjort er gjort. Maleri kan du stå og fikle med, male over og holde på og holde på. I grafikk er gjort, gjort [...]". I en samtale med meg fremhever hun også det viktige for henne i vekselbruket mellom maleriet og grafikken som uttrykksmåter, at det gir gjensidig stimulering, utdyping og nye utfordringer i begge mediene. Grafikken fordrer av henne særlig en klarhet, en renhet eller strenghet, et avkall på detaljer. Grafiske arbeider av henne fra denne perioden er blant andre *Jarsteinen* 1954 og *Granitt II* 1955 (se Katalogen s.23). Her er utgangspunktet i naturen i Viksfjord tydelig, men Sitter mener at alle de grafiske arbeidene fra tiden i Hayters atelier har svabergene som utgangspunkt, er bygget på inntrykkene av svaberg og at tiden der var viktig for hennes skifte av formspråk.⁹¹

⁸⁸ Nin, Anais, *The Journals of Anais Nin: 1939-44*, (London: Quartet books, 1974), 127-128.

⁸⁹ S.W. Hayter og hans norske elever: *Kunstnernes Hus 25.aug.-30.sept. 1979*, Utstillingskatalog, Katalog nr 463, Kunstnernes Hus, Oslo, 1979, forordet.

⁹⁰ Dæhlin, Erik, *Samtaler med Inger Sitter*, 27.

⁹¹ Samtale 15.05. 2007, Tjøme.

3.4 Vennskap med Anna-Eva Bergman

Anna-Eva Bergman, som bodde en stor del av sitt liv i Frankrike og hadde suksess der, hadde også naturen som inspirasjonsgrunnlag, men representerte en annen uttrykksform. Michel Ragon omtaler henne i 1973 som den eneste norske abstrakte maler som fikk internasjonal oppmerksomhet.⁹² Hennes tema med stein og fjell og hennes konsekvente abstraheringsgrad har kanskje virket både jordnært og eksotisk i fransk sammenheng. I Paris ble Inger Sitter kjent med henne gjennom Carl Nesjar som hadde truffet Anna-Eva Bergman på Citadelløya, ved Stavern, et samlingssted for kunstnere i sommermånedene. Sitter forteller at det var spesielt å komme fra Viksfjordnaturen som hadde gjort slik inntrykk på henne og som hun og Carl Nesjar og Arne Nordheim hadde jobbet så med og deretter treffe Anna-Eva Bergman i Paris som var opptatt av det samme.⁹³ Hun hadde steiner fra Vestfoldområdet liggende overalt i alle vindusposter. Med utgangspunkt i steiner og fjell, fant Bergman frem til et sterkt og personlig uttrykk. Hun fikk sitt gjennombrudd i Paris i 1950-årene og ca 10 år senere i Norge. Tone Skedsmo skriver om den personlige oppfatningen av samspillet mellom natur og geometri og form i hennes kunst, som resulterte i symboler og tegn med allmenngyldig karakter.⁹⁴

Anna-Eva Bergman og hennes mann, den tyskfødte maleren Hans Hartung, som Inger Sitter også traff da, var vel kjent i Paris-miljøet og en del av den etablerte nye Pariserskolen. Den tjue år eldre Anna-Eva Bergman var opptatt av det gylne snitt og den harmoniske port i Georg Jacobsens ånd og arbeidet grundig med teoretiske og geometriske overlegninger i sin forenkling av steinformene. Dette, og en gjennomarbeidet og konsekvent abstrahering av former, resulterte i et uttrykk med konnotasjoner til det åndelige som nærmet seg et surrealistisk preg som i *Formes* 1951 og *Pierre noire* 1952, (Ill. 4).

Ole Henrik Moe skriver ” Hvert av disse motivene gikk Anna-Eva Bergman inn for å stilisere til en grad av abstraksjon så de tilslutt fremstår som symbolske - som arketyper”.⁹⁵

⁹² Ragon, *Art abstrait*, Bd.3, 157.

⁹³ Samtale i Oslo 12.12.06.

⁹⁴ T.S. (Tone Skedsmo), *Norsk Kunstnerleksikon*, bd.1, (Oslo: Universitetsforlaget, 1982), 199-202; Tone Skedsmo, *Norsk biografisk leksikon*, (Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999), 274.

⁹⁵ *Anna-Eva Bergman*, Katalog Henie-Onstad Kunstsenter 1997, s 12.

I enkelte av Bergmans arbeider kan en ane et slektskap til Barbara Hepworths organisk forenklete former i skulpturer med surreale overtoner.

Det var gledesbringende og bekreftende for den unge Sitter å oppleve den felles interesse hun og Anna Eva Bergman hadde for steinformene. De utviklet et varig vennskap. Sammenliknes Bergmans arbeider fra disse årene med Sitters arbeider i grafikk fra denne tiden, ses at uttrykk, temperament og innstilling er vesensforskjellige. Stein- og fjellformene var imidlertid så absolutt vesentlige for Sitter også og styrket kanskje hennes overbevisning om motivenes verdi og anvendelighet. Bergmans ektefelle Hans Hartung, som hadde malt ekspressivt abstrakt siden mellomkrigstiden, var nærmere Sitter i sin uttrykksmåte.

3.5 *Komposisjon II 1955*

I påsken 1955 dro Inger Sitter og Carl Nesjar til Barcelona for å besøke de spanske kunstnerne de kjente fra Norge, blant andre Marc Aleo og fotografen Catala Roca. De dro videre til Cadaques sammen med Gunnvor Advocaat, Arne Nordheim, Sossen og Guy Krohg. Inger Sitter leide en leilighet der i 5 måneder. Oppholdet ga stimulerende impulser. Cadaques var et møtested for kunstnere og intellektuelle, med et livlig kaféliv og mange diskusjoner. De ble kjent med arkitekten Erling Viksjø som de få år senere skulle få viktige utsmykningsoppdrag av. De fikk også kontakt med representanter for den spanske modernismen i den katalanske undergrunnsgruppen "Dau al zet" ("Terningens syvende side") med nyskapende malere som Antoni Tàpies og Manolo Millares.⁹⁶ Der var også amerikanske malere som var velkjent med den abstrakte ekspresjonismen. En av dem hun ble kjent med var en venn av Jackson Pollock. Inger Sitter jobbet godt og hadde utstilling i en kafe, "El pescador", med nærvær av blant andre Salvador Dali. Det ble en mediebegivenhet fordi Salvador Dali holdt åpningstalen, og hun solgte bilder. I Cadaques gikk hun over til en abstrakt uttrykksform. *Kafeen 1955* (K.55.06) som også er malt der, er det siste figurative bildet hun malte.

Komposisjon II 1955 (ill.6 og K 55.08) ble malt i Cadaques der hun for øvrig også hadde opplevd svaberg. Maleriet er i breddeformat, olje på lerret, 86 x 116 cm. Formspråket er abstrakt. Tittelen kan oppfattes som et signal om at kunstneren ikke har villet gjengi ytre synlige forhold, men at arbeidet med maleriets elementer er det primære. Motstanden i det abstrakte maleri mot representasjon var til dels ledsaget av motstand mot titler med litterære

⁹⁶ Svein Thorud, "Maleri og grafikk" i *Carl Nesjar*, 33.

assosiasjoner. Ordet komposisjon leder tanken til komposisjoner i musikken. I Wassily Kandinskys *Über das Geistige in der Kunst*, vektlegges det dype slektskapet mellom kunstartene generelt og mellom musikken og maleriet spesielt. Den musikalske tonen har direkte tilgang til sjelen. Fargen er også et middel til umiddelbar innflytelse på sjelen.⁹⁷ Ord som harmoni, rytme og klang tatt fra omtale av musikk, ble fra tidlig på 1900-tallet ofte benyttet også i beskrivelse av bildende kunst. Paul Klee understreket at arbeidet med de formale elementene i bildende kunst var nesten analogt med arbeidet med motiv og tema i musikken.⁹⁸

Jordfarger dominerer fra en dyp rødlig tone, gjennom variasjoner i umbra, sienna og oker. Sparsommere blå innslag finnes og laserte partier i hvitt, det sorte gir variasjon og dramatik. Dybde i bildet skapes ved overlapping og valørvariasjoner. De store konvekse partiene kontrasterer med og balanseres av de skarpere og til dels strekformede områder i mørk umbra og sort som synes å ligge nesten helt fremme i billedplanet. Fargefeltenes bueformede, rolige avgrensninger med de store konvekse partier kan gi assosiasjoner til svaberg og det blå horisontale partiet nederst i bildet til vann. Ved dette bildet fornemmer en også umiddelbart et slektskap med den konkret geometriske retningen og med Kandinskys arbeider rundt 1911. Selv sier Sitter om dette bildet ”Det er natur”. Den konkret geometriske retningen var i Norge særlig representert ved Gunnar S. Gundersen og Lars Tiller. At Inger Sitter tok inntrykk fra Pariserskolens forskjellige retninger og kunne nærme seg et konstruktivt geometrisk, konkretistisk uttrykk, er også noe dette bildet kan være et eksempel på, selv om også konnotasjonene til svaberg er der.

3.6 *Spansk 1956, Komposisjon i rødt 1957, Komposisjon II, Flamsk 1959*

Det var en periode med mange hendelser, både på det kunstneriske og det personlige plan. Inger Sitter var blitt etablert som kunstner, hun giftet seg i 1955 med Carl Nesjar, og i 1958 fikk de datteren Gro. I tillegg til staffelimaleriet og grafikken var hun i denne perioden aktiv med utsmykninger i stort format. I staffelimaleriet i denne tiden viser hun en systematisk, trinnvis økende abstraksjon over til det abstrakte, og her arbeidet hun seg fra et mer

⁹⁷ Wassily Kandinsky, *Om det åndelige i kunsten* (1912), Norsk utgave oversatt av Mikkel B. Tin (Oslo: Pax forlag, 2001).

⁹⁸ Paul Klee, “The Modern as Ideal”, i *Art in Theory*, red. Charles Harrison and Paul Wood, 2.utg. (Oxford, UK: Blackwell Publishing, 2003), 364.

geometrisk inspirert uttrykk mot den lyriske abstraksjonen. I februar 1956 hadde hun separatutstilling i "Galleri Per". Som motto for utstillingen hadde hun i utstillingskatalogen et sitat fra Paul la Cours *Fragmenter av en Dagbog*, "En evig Stræben driver oss, ikke mod at søge nye Former for Formernes Skyld, men mod at finde uttrykk for Liv. Naturens uutømmelige Evne til Gentagelse er os nægtet. Derfor ompænder vi Formerne for ikke at stamme på det Døde." Blant de 14 utstilte maleriene var i tillegg til bildene fra 1954 også *Rødt fjell* og *Spansk Fjell*, *Komposisjon i rødt-55* og *Komposisjon II* 1955. Hun viste også grafikk, preget av arbeidet i Hayters atelier. *Granitt II* har store, avrundede former som i svaberg.

Under overskriften "Interessant utstilling i Galleri Per" skriver Ole Mæhle at møtet med Cadaques ser ut til å ha virket frigjørende på henne, og omtaler spesielt *Komposisjon II* 1955 og *Komposisjon i rødt* 1955. "Disse to siste, hvor selve utgangspunktet er forsvunnet, kunne man derfor kalle non-figurative. Det avgjørende er at bildene er m e g e t levende og gode. De puster".⁹⁹ I *Spansk* 1956 (Ill.7 og K 56.02), kan man se inspirasjonen fra den konkret geometriske retningen. Her ser vi allikevel også sentralt både en mindre, rundaktig form og større partier med buede avgrensninger som gir assosiasjoner til svabergformene.

Men det finnes også en rekke malerier av Sitter fra denne perioden hvor jeg ikke i første omgang kan spore noen forbindelse til svabergmotiv. Et eksempel er *Komposisjon I, Rødt og blått*, 1956-58, (K 1958 s.25), et maleri i høydeformat med hva Åsmund Thorkildsen kaller "det umiskjennelige pariserskoleskjemaet" som han finner igjen i bilder av en rekke norske kunstnere, blant andre Inger Sitter. Det er et skjema kjennetegnet av et strengt hierarkisk formspråk med alle former organisert i en tilnærmet horisontal og en tilnærmet vertikal slik at komposisjonen får en korsform. Asymmetrien og de små avvikene fra lodd og vater ser Thorkildsen som viktige og typiske trekk i modernistisk formfølelse. "Målet er ikke ubalanse eller brudd, men disse variasjonene fungerer som tese og antitese i en dialektikk der målet er den formale syntese. [...] Balanse oppnåes, men som et transcendentalt fenomen".

¹⁰⁰ Thorkildsen fremhever motsetningen til den amerikanske ekspressive modernismen hvor organisasjonen av billedflaten var ikke-hierarkisk og nevner Jackson Pollocks og Mark

⁹⁹ Ole Mæhle, *Dagbladet*, 2.2.1956.

¹⁰⁰ Thorkildsen, Åsmund, "Å være immatrikulert ved et veldig følelsenes universitet: Håkon Blekens malerkunst: olje og akvarell". I *Håkon Bleken: Betrakter og budbringer*, Bjerke, Øivind Storm et al, (Oslo: Orfeus forlag, 1997), 97-102.

Rothkos bilder som eksempler. Her kunne man tenke seg fortsettelsen av bildet utover rammen. En tydelig korsformskomposisjon er for eksempel anvendt i den franske Geneviève Asses malerier fra denne tiden, en kunstner Sitter traff i Paris og som også hadde separatutstilling i Oslo.¹⁰¹

I *Komposisjon I, Rødt og blått* 1956-58, ser vi at korsformen i komposisjonen er særlig tydelig og gir bildet religiøse konnotasjoner. Men i tillegg kan ses at den horisontale korsarmen er tydelig buet og kan oppfattes som en svabergform, samtidig med at der ellers i bildet, bak laserte fargeslør, kan anes større sammenhengende former som også kan minne om svabergformer. *Komposisjon II* 1955 og *Spansk* 1956 har derimot ikke noen tydelig korsform. I *Komposisjon II Flamsk* (K 59.01) finnes en sterk kombinasjon av korsformen og svabergformer i de buede formene i korsarmene og sentralt i korset.

I *Komposisjon i rødt* 1957 (Ill.8 og K 57.02), som er malt etter at hun kom tilbake fra Paris til Viksfjord, er inspirasjonen fra Serge Poliakoff merkbar. Men også her kan en bak de rettlinjede avgrensningene av fargeflater ane store former som kan assosieres med svabergformer. Bildet har den sentralorienteringen som var hyppig i norsk etterkrigsabstraksjon, hvor hovedelementene befinner seg midt på bildet med forgreninger ut til kantene. Den russisk-franske maleren Serge Poliakoff som hadde vært assistent for André Lhôte i en periode, ble i etterkrigstiden, i sitt mer modne uttrykk, et av forbildene for norske kunstnere.¹⁰² Blant annet i Jacob Weidemanns *Storfuglen letter* 1955 kan en se slektskap. Gunnar Danbolt påpeker at Inger Sitter i *Komposisjon i Rødt* 1957 bruker ”puslespelkombinasjonen” som Poliakoff, men sier så at etter hvert som hun arbeider seg videre inn i dette formspråket, ”Blei formene meir organiske, og vi anar dei steinformasjonane og svaberga, fjellmassiva og skoddeformene som inspirerte henne”¹⁰³.

3.7 ”Terningen”

Kunstnernes Hus i Oslo hadde etter krigen vist mange store internasjonale utstillinger av samtidskunst. Men når det gjaldt å vise den norske samtidskunsten karakteriserer Steinar

¹⁰¹ Geneviève Asse, *Separatutstilling*, Katalog nr. 281, Kunstnernes Hus, 1965.; Lydia Harambourg, *L'École de Paris 1945 – 65: Dictionnaire des peintres*, (Paris : Éditions Ides & Calendes, 1993), 30.

¹⁰² Hellandsjø, Karin, *Jacob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, 132-133.

¹⁰³ Danbolt, *Norsk kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, 326.

Gjessing utstillingspolitikken i Kunstnernes Hus som påfallende tilbakeskuende.¹⁰⁴ Å få stilt ut bilder i et nytt formspråk var ikke alltid uproblematisk. Motstanden mot de nye uttrykkene i kunsten førte til at noen unge kunstnere i 1956 slo seg sammen i et utstillingsfellesskap, ”Terningen”. Navnet var kanskje inspirert av den katalonske kunstnergruppen Dau au zet. I Terningen deltok Inger Sitter og Carl Nesjar, Finn Christensen, Gunnar S. Gundersen, Tore Haaland, Halvdan Ljøsne, og Odd Tandberg. Den første mønstringen høsten 1956 i Galleri KB i Oslo vakte oppsikt, og gruppen utgjorde i de nærmeste år en viktig faktor i norsk kunstliv. Gruppen oppnådde mye oppmerksomhet ved friske utspill i pressen, som ”Vi blokerer ikke Høstutstillingen”¹⁰⁵, og ”Kunstnergruppe går egne veier, åpner en egen høstutstilling”¹⁰⁶. Mesteparten av kritikken var positiv. Fra utstillingen i Galleri KB, skriver Ole Mæhle:

Inger Sitter er den som har hatt den mest logiske utvikling fra en moderat kubiserende formforenkling av naturen til det rent abstrakte. Hun bygger opp komposisjonen med et vell av former som lever sammen i stigende og synkende rytmer. Kompakte og mindre fyldige former stilles opp mot lette og gjennomsiktige slør i rikt fasetterte konstallasjoner. Fargen er ennå gjennomgående nøktern, gjerne i en brutt helhetstone, men stoffligheten er mer differensiert enn tidligere. Hennes arbeid med maleriets formproblemer er blitt lønt med gode resultater. Nasjonalgalleriet har kjøpt ”Paris”, men det er vanskelig å forstå at dette bildet ble foretrukket framfor den store komposisjonen.¹⁰⁷

I Morgenbladet sto Øistein Parmanns anmeldelser ”Interessant Terning” og ”Høstutstillingens malerier” side om side. Om Inger Sitter heter det ”[...] i forhold til de resultater hun arbeider seg frem til. Iallfall i ett av hennes malerier på denne utstillingen når hun frem til et uanstrengt ”sinnbilledlig” uttrykk, og det har interesse langt utover den dekorative kvalitet som nonfigurativ kunst ikke sjelden nøyer seg med å tilstrebe.” Terningen stilte også ut i Bergen og i Göteborg, og Dagbladets Ole Mæhle var der:

[...] Inger Sitters tre komposisjoner var langt interessantere fordi de var følsommere og ga en mer personlig tolkning. Hun hevdet seg i dette fordringsfulle selskap meget overbevisende. Hennes lyriske

¹⁰⁴ Steinar Gjessing, *Kunstnernes Hus 1930-1980*, 91, 94.

; Utstillingspolitikken ble bestemt av Direksjonen for Kunstnernes Hus. Denne ble valgt av Tilsynsrådet for Kunstnernes Hus og et departementsmedlem. Valgrett til Tilsynsrådet hadde medlemmer med solid utstillingserfaring. For nærmere regler se *Kunstnernes Hus 1930-1980*, 224-230. (forf. merknad).

¹⁰⁵ Overskrift, *Dagbladet* 1.side, 13.sept 1956.

¹⁰⁶ Overskrift *Morgenbladet* 1.side, 13.sept. 1956.

¹⁰⁷ Ole Mæhle, ”Terningen i Galleri KB”, *Dagbladet*, 10.12.1956.

koloritt og uttalte følelse for det udefinerbare rom kom meget fordelaktig til sin rett ved siden av islendingen Karl Kvarans glatte konstruktivisme.¹⁰⁸

Arve Moen i Arbeiderbladet bruker overskriften ”Modernistene har seiret” om den samme utstillingen. Både i 1958 og i 1960 utstilte de sammen som en gruppe på Høstutstillingen, da var de i følge reglene fritatt for individuell juryering.

3.8 Det store formatet, dekorasjonene i Regjeringsbygget 1957-58

Halvor Stenstadvolds reaksjon mot det abstrakte formspråket i staffelimaleriet på denne tiden og hans appeller til arkitekter og andre om å samarbeide med kunstnere for å bruke det abstrakte formspråket i arkitektonisk og dekorativ sammenheng, var sannsynligvis med på å gi mulighet for oppgaver til de yngre med et samtidig formspråk.¹⁰⁹ Peter Anker fremhever at monumentalkunsten fra tidligere å ha fremstilt nasjonale helter som åndshøvdingen, fiskeren, bonden og arbeideren, nå hadde et nytt siktemål, å hevde individets rett kontra kollektivet og standardiseringen.¹¹⁰ Dette viser aksepten blant toneangivende for det abstrakte uttrykket allerede i siste halvdel av 1950-årene. I en alder av 27 år var Sitter innkjøpt av Moderna Museet i Stockholm, av Riksgalleriet og Nasjonalgalleriet.¹¹¹ Sitter og Nesjar fikk betydelige oppdrag med store utsmykninger, deres nye formspråk var akseptert, de hadde ”arrivert”. I de store utsmykningene kan vi finne inspirasjonen fra svabergene.¹¹² Sammenlikner vi et foto av veggen i Regjeringsbygningen (Ill.10) med det grafiske bladet *Granitt II* (Ill. 9), ser vi tydelig likheten i et formspråk som også ligger nær geometrisk konkret abstraksjon, samtidig som det bygger på arbeide med steinforme. Å bruke sand og luft under trykk for å risse inn i den halvstivnede naturbetongen i dette store formatet kan ses som en analogi til graveringen i

¹⁰⁸ Ole Mæhle, ”Kontraster i Göteborg, Inntrykk fra Nordisk Kunstforbunds utstilling”, *Dagbladet*, 14.10.57.

¹⁰⁹ Karin Hellandsjø, ”Det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge belyst ved mønstringer i Kunstnernes Hus og debatten som fulgte”, i *Kunstnernes hus: 1930-1980*, tilretteleggelse Steinar Gjessing, (Oslo: Kunstnernes hus), 1980, 179.

¹¹⁰ Peter Anker, ”Samarbeide og individ”, i Olaf Liisberg, *Moderne norsk kunst*, Særnummer av A5, meningsblad for unge arkitekter, (Oslo: Tanum, 1959), 112.

¹¹¹ Moderna Museet kjøpte *Spansk*, Riksgalleriet *Komposisjon II* og Nasjonalgalleriet litografien *Granitt II* og oljeskissen *Hus i Paris*.

¹¹² I Cadaques var Sitter og Nesjar blitt kjent med arkitekt Erling Viksjø. Det ble opptakten til et samarbeid om romutsmykninger i Regjeringsbygningen. Sammen med Tore Haaland og Odd Tandberg fikk de oppdrag med innvendig dekorasjon med sandblåsning av naturbetong og arbeidet med det i 1957-58. Sandblåseteknikken ga mulighet for variasjon i overflatestrukturen. Sitters del var et trapperepos og en stor fondvegg i vestibylen. Sitter og Nesjar utarbeidet mange utkast, noen i lyrisk-abstrakt uttrykk, andre i et strammere geometrisk formspråk. (Se Katalogen s 25)

det lille formatet i Hayters atelier. Grafikeren Anne Breivik, etablereren av Atelier Nord, skriver ”De første Hayter-elevne kom til å prege vår monumentalkunst i større grad enn den grafiske kunst. Nesjar og Sitter fikk tidlig bruke sine kunnskaper om billedrommet på de enorme veggflatene i Regjeringsbygget.”¹¹³ Og Peter Anker skriver, ”De sandblåste veggene i Regjeringsbygningen kan gjerne betraktes som grafiske eksperimenter i kjempeformat – sandstrålen risser og rasper tegningen inn i betongmuren.”¹¹⁴ Det var nok et oppdrag som ga perspektiver, men det var et tungt arbeid, særlig da hun ble gravid. Datteren Gro ble født 10. januar 1958, og familien flyttet fra Viksfjord til kunstnerkolonien på Bøler i 1959.

3.9 *Komposisjon I 1960*

Komposisjon I 1960 er et abstrakt maleri i breddeformat, olje på lerret, 112 x 146 cm.¹¹⁵ (Ill.11 og K 60.01)

Midt i bildet ses tre store, konvekse former. Disse er delvis tildekket av tynnere transparente sjikt, dels av tykkere, opake partier. Komposisjonen preges av et spill mellom flere flater som stedvis overlapper hverandre. Som en oppslått bok ses de to hovedflatene som synes å ligge foran et plan som igjen avgrenses av et mørkt parti som ligger lengre bak. Grensene mellom de forskjellige planene er bare enkelte steder tydelig markert. Dette spillet mellom de forskjellige flater skaper energi og bevegelse i bildet. De store konvekse formene sentralt virker som rolige motkrefter som balanserer planvariasjonene, men ikke fullstendig. Spenningen i komposisjonen økes også av en veksling mellom de tynne laserende lagene over sentrale deler av bildet og de tykkere påførte malingsstrøk som noen steder i mindre partier er fjernet igjen, slik at underliggende lag virker med.

Fargene domineres av hvitlige nyanser i hovedplanene. De store konvekse formene som skimtes sentralt, er i avdempede valører av blå toner mot varianter av hvitt og grått som himmel med skyer, eller som havet. Toner av umbra, oker og sort kan forbindes med svaberg, og de lysere gulaktige partier med mose og lav på svabergene. En kan se fjell og lys i en dramatisk sammenheng. Det mørke partiet oppad til høyre korresponderer med det

¹¹³ Anne Breivik, *S.W.Hayter og hans norske elever*, Utstillingskatalog, Katalog nr 463, (Oslo: Kunsternes Hus, 1979).

¹¹⁴ Anker, Peter, ”Inger Sitter”, *Kunsten i dag* 1965, hft 71, 9-10.

¹¹⁵ Utstilt blant annet i Galleri KB 1961, Ungdomsbiennalen i Paris 1961, Festspillene i Bergen 1966, F 15 Moss 1979 og Haugar Vestfold Kunstmuseum 2007. Eier Henie Onstad Kunstsenter.

mørke partiet nedad til venstre og med lysere partier i øvre venstre billedkant. De to mørke partier balanserer hverandre til en viss grad. De kraftigere, mørke valørene i den høyre kanten kan veies opp mot de lysere, større partier i venstre billedkant. Til sammen fremhever og øker de hele bildets dynamikk og romvirkning. Peter Anker skriver:

En begrenset fargeskala med variasjonsmuligheter, et glidende spill av plan med udefinert bakgrunn har vært hennes maleriske tematikk i flere år - både da hun ennå arbeidet med rytmiserte figurative motiver, da hun arbeidet med de trange utsnitt av de i seg selv "abstrakte" steinforme, og nå i de nonfigurative komposisjoner.¹¹⁶

Komposisjon I 1960 er malt i Norge. Den er malt over lang tid, mange måneder. Hun brukte ikke forarbeider- alt måtte skje på lerretet, "hun må gjøre det der og da". Her er intet forelegg fra naturen, sier kunstneren. Kravet til orden og struktur, men også en tilstrebing av variasjon og uforutsigbarhet, spenning og balanse er alt med på å virkeliggjøre et rikt og mange-fasettert verk. Selv forteller hun at hun på denne tiden var hun opptatt av Ben Nicholsons maleri. Det var kvalitetene stabilitet og noe konkret som hun var opptatt av hos ham. Hun hadde sett en utstilling i Oslo i Kunstnernes Hus i 1956 av britisk samtidskunst hvor han var med.¹¹⁷ Ben Nicholson hadde også stilt ut i Paris Han er en av de fremste representanter for engelsk abstrakt maleri fra mellomkrigstiden av og skrev i etterkrigstiden engasjert om abstrakt kunst som en form for frigjøring, at en frigjøring av form og farge var knyttet til andre former for frigjøring i tiden. Han pekte på samspillet mellom krefter i form og farge som det sentrale. Hos Ben Nicholson var uttrykk for balanse og harmoni, for spenning og dynamikk, rom og flate, søkt gjennom arbeid med rette linjer og et uregelmessig rutemønster i grunne relieffer i en rekke hvite malerier. (Ill.5) Det er et uttrykk som er vesensforskjellig fra Sitters på denne tiden, bare hennes fine fargenyanser og opptatthet av planvariasjoner kan kanskje minne om dette uttrykket, men formen er helt forskjellig. Et billedsitat fra Nicholson kan kanskje finnes i de smale båndene i rett vinkel i øvre venstre og nedre høyre billedkant. Leter man etter store konvekse former sentralt i bildet, finnes dette i *Komposisjon I* 1960. Tittelen indikerer ingen spesiell tilknytning til Viksfjordnaturen. Med hensyn til mitt tredje kriterium, at kunstneren selv ga uttrykk for at svaberg og steinforme var med, finnes det ikke noe utsagn med hensyn til dette verket. Allikevel synes det rimelig å

¹¹⁶ Peter Anker, 1959, "Unga Norrmän", *Paletten*, 1959, nr 1, 21.

¹¹⁷ Samtale 12.12.06 i Oslo.

regne dette bildet som relatert til svabergene. Peter Anker skriver i 1987 om billeduttrykket hennes generelt i slutten av 1950-årene og begynnelsen av 1960-årene:

[...] de glidende plan, konturer som antyder akser eller atmosfæriske tåkevirkninger, hvor lys kan bryte igjennom kraftlinjer og kraftfelter bevegelser i billedrommet som kan minne om luftmasser i sterk bevegelse. Taler vi om drivende skoddebanker, fjellmassiver, avgrunner, er dette metaforisk. Dette er ikke hva bildene forestiller, heller ikke hva de utgår fra. Snarere det motsatte. Det er resultater, virkninger som oppstår gjennom minnelser, uttrykk, assosiasjoner.¹¹⁸

Dette kunne godt være en omtale av *Komposisjon I* 1960. Det er en lang vei fra *Sten og vann* 1954 til *Komposisjon I* 1960. Hennes uttrykk er vesentlig forandret.

3.10 Svabergrelaterte verker i denne perioden

Det kvantitative aspektet

Verkslisten for staffelimalerier i denne perioden, årene 1955 – 1960, viser i alt 38 malerier. I titlene på arbeidene finner jeg bare *Spansk fjell* og *Rødt fjell* som kan forbindes med svaberg, stein eller fjell. Det siste ble tidlig overmalt. Tittelen *Komposisjon*, etterfulgt av nummerering og årstall, eventuelt med en tilleggskarakterisering, dominerer som hyppigste tittel, hos 27 av i alt 37 verksnummer. Forekomsten av store konvekse uregelmessige former sentralt beliggende i maleriet har jeg bare kunnet ane i et fåtall bilder. Det gjelder *Komposisjon II* 1955, *Spansk* 1956, *Komposisjon i rødt* 1957, *Komposisjon II Flamsk* 1959 og *Komposisjon I* 1960-61 og til en viss grad i *Komposisjon I*, *Rødt og blått* 1956-58. Kunstneren selv sier om *Komposisjon II* 1955, at ”det er natur”. Hun fremhever også grafikkens rolle for henne i forhold til maleriet i den tiden, og hvordan hun arbeidet med svabergformene i grafikken.¹¹⁹ Eksempler på Sitters grafikk som jeg finner relatert til svabergene er presentert i katalogen, og sammenhengen mellom svabergformene i *Granitt II* og en av dekorasjonene hennes i Regjeringsbygningen er understreket. Kommentarer fra kunsthistorikere og kritikere indikerer også at svabergformene spilte en rolle i hennes kunst i denne perioden. Bortsett fra det ovennevnte finner jeg ikke eksempler på at stein- og fjellformene har nedfelt seg i maleriene hennes i denne perioden. Det er altså nå et fåtall malerier som kan knyttes til svabergformene, åtte - ni arbeider av i alt trettisju.

Det kvalitative aspektet

¹¹⁸ Peter Anker og Ole Henrik Moe *Inger Sitter*, 13-14.

¹¹⁹ Samtale 12.12.06 i Oslo.

Kvalitativt bruker Sitter her et helt annet formspråk enn i 1954, vi ser helt andre uttrykk enn i *Sten og vann* 1954. Bildet fra 1954 er en nøktern sammenstilling av former i et kraftfullt uttrykk. Relasjoner mellom volumer i et billedrum som ikke er fremkommet ved sentralperspektiv, er det sentrale i *Sten og vann* 1954. Bildet signaliserer kraft og intensitet med sin bruk av de tunge steinformene som dominerer bildet totalt.

Fra 1955 ble maleriene abstrakte. Formspråket varierte som vi har sett, fra et noe geometrisk inspirert uttrykk i *Komposisjon II* 1955, via *Spansk* 1956, til det Poliakoff-beslektede *Komposisjon i rødt* 1957, til korsformskomposisjonen i *Komposisjon I* 1956-58, til det strenge *Komposisjon II Flamsk* 1959 og videre til *Komposisjon I* 1960. I disse verkene kan man ane svabergformene.

I *Komposisjon I* 1960 er svabergformene ikke dominerende, men inntar allikevel bildets midtparti, de gir et sentralt fokus. Svabergformene kan sees som essensielle elementer i bildet. Delvis skjult bak tåkeslør og balansert mot planvariasjonene, holder de store formene bildet sammen og danner en rolig motvekt til flatenes energiske spill. En langt mer kompleks komposisjon og et poetisk uttrykk i en helt annen modus enn det kraftfulle og saklige uttrykket i 1954.

4. 1961-1964 Et mørkere og mer dramatisk uttrykk

4.1 Til Paris igjen

Etter Sitters utstilling i Galleri KB i 1961, flyttet Sitter og Nesjar med lille Gro fra kunstnerkolonien på Bøler til Arceuil i 1961 og i 1962 videre til Savigny-sur-Orge, syd for Paris. Inger Sitter pleide å ta en tur i uken inn til byen for å se utstillinger og møte kjente. I Savigny var det også gode naboer og kolleger, skandinaver, blant andre den svenske maleren Bengt Olson, som var stimulerende selskap. Bengt Olson malte abstrakt, på den tiden med sans for anatomiskpregede konnotasjoner, senere i andre organisk pregede uttrykk. Det at han også arbeidet med et abstrakt formspråk kan ha vært en bekreftelse for Sitter at hun selv var på rett vei. Olson ble inspirert av Nesjars og Sitters arbeider i stort format og naturbetong og fikk etter hvert selv offentlige oppdrag av denne art. Han er blitt boende i Frankrike. En stor retrospektiv utstilling i Musée Maillol i 2001- 2002 viste et betydelig kunstnerskap.¹²⁰

Carl Nesjar reiste mye på grunn av sitt samarbeid med Picasso, Gro var blitt tre år og krevde sitt. Inger Sitter arbeidet med frykten for å måtte gi seg som maler på grunn av morsrollen. 1950 årene er blitt karakterisert som husmorens glanstid. En gift kvinnes plass ble ansett for å være i hjemmet, oppgaven var å legge til rette for mannen som var i arbeidslivet, noe ikke så mange kvinner var. Som kunstner hadde Sitter kanskje en friere stilling, men det er nok av eksempler på at kvinnelige kunstnere måtte gi opp karrieren når de "ble" gift. Simone de Beauvoir med sin analyse av hvordan kvinnens stilling i samfunnet hindret dem i å ta i bruk egne evner, bidro sterkt til intellektuelle kvinners økende bevissthet om eget verd og egne muligheter i denne tiden. Hennes romaner, som for eksempel *Les Mandarins*, forsterket budskapet og øket rekkevidden og gjennomslagskraften av hennes synspunkter.¹²¹ Datidens krav til kvinnerollen var annerledes enn nåtidens. Men det gikk. Gro var i barnehage i perioder og Inger Sitter arbeidet stadig, konsekvent og målrettet.

Etter separatutstillingen i Galleri KB i 1961, fulgte separatutstillingen i Galleri Haaken i 1964. En rekke nasjonale og internasjonale kollektivutstillinger var hun også med i

¹²⁰ *Olson in the Nordic Light*, Utstillingskatalog Musée Maillol, red. Dina Vierny, (Paris: Editions de l'Elan, 2001).

¹²¹ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*, (Paris: Librairie Gallimard, 1949);
 _____, *Les mandarins*, (Paris: Librairie Gallimard, 1954).

og viste både malerier, collager og grafikk.¹²² Hun fikk førsteprisen på Nordisk Ungdomsbiennale i Charlottenborg i 1962, hun fikk Fearnleys stipend som hittil yngste kunstner, hun var en av "Eight painters from Norway", en utstilling i USA i Utenriksdepartementets og Nasjonalgalleriets regi i 1961-2 sammen med blant andre Gunnar S. Gundersen, Ludvig Eikaas, Knut Rumohr og Jakob Weidemann, og hun var med i "Sept peintres norvégiens contemporains" i Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris i 1964; der var også Olav Strømme og Knut Rumohr representert.

4.2 Aksept for det abstrakte maleri i Norge, nye trender i utlandet

I Norge var den abstrakte uttrykksformen sent blitt akseptert i brede lag i den forstand at forståelsen for de nye uttrykksformene i norsk samtidskunst ikke var slått igjennom hos store deler av kritikerne eller det kjøpevillige publikum. I 1960 ble Sonja Henies og Niels Onstads samling med vekt på samtidige franske malere fra Picasso til Manessier og Soulages vist. Mottagelsen var reservert. Men på Høstutstillingen i 1960 stilte Terningen ut som gruppe, og flere nonfigurative malere ble også sluppet inn individuelt. Til og med Johan Fredrik Michelet i VG skrev at tendensen synes å gå mot det mer abstrakte.¹²³ Og i april 1961 viste "Huset" samtidig en separatutstilling av Jakob Weidemann og en av Arnold Haukeland. Det ble en suksess både publikumsmessig og økonomisk med mange røde lapper, og både Nasjonalgalleriet, Riksgalleriet, Bergen Billedgalleri og Nationalmuseum i Stockholm gjorde innkjøp. Karin Hellandsjø skriver "1950-årenes kamp hadde båret frukter: Begynnelsen av 1960-årene bærer preg av det abstrakte maleris endelige gjennombrudd og anerkjennelse her i landet." Med sine abstrakte pastose bilder og utsagnet om at han ville abstrahere den norske skogbunnen, ble Weidemann utropt til Henrik Sørensens etterfølger. Han tok sitt utgangspunkt i naturopplevelse og kunne slik knyttes til landskapstradisjonen i norsk maleri.¹²⁴ Inger Sitters utstilling i Galleri KB i november samme år var likeledes en manifestasjon av det abstrakte maleri. Mottagelse var positiv. "Usøkt faller visse ord en i pennen: Kultivert, sobert, vakkert, dekorativt..." og "Enkelte av maleriene eier utvilsomt denne merkelige dimensjonen som påkaller oppmerksomheten fordi den går dypere enn til

¹²² For fullstendig oversikt se Marie Aanderaa, "Inger Sitter - liv og verk" i Erik Dæhlin, *Samtaler med Inger Sitter*, 82-93.

¹²³ Ingrid Lydersen Lystad, *Høstutstillingen*, (Oslo: Kunstnernes Hus, 2003), 111.

¹²⁴ Hellandsjø, *Jacob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965*, 129.

det smakfulle. Jeg tenker for eksempel på den store komposisjonen ”Flamsk”.¹²⁵

”Collageteknikken beriker hennes bilder, og gir dem, ved sin realistiske karakter, en egenartet spenning.”¹²⁶ Om Sitters kunst sier Hans-Jakob Brun senere:

Men hennes bilder befinner seg langt fra den patos som hviler over Weidemanns billedverden. Sitters bilder beskjeftiger seg alltid med bildet som skapt virkelighet, som resultatet av kunstnerens mange små og store valg. Dette kan høres ut som oppskrift på innholdsløs estetisme, men i Sitters tilfelle får det en konstant personlig tone i den balanseringen mellom bevegelse og ro som skaper spenning i hvert enkelt bilde.¹²⁷

Da den utbredte aksepten for det abstrakte maleriet endelig var et faktum i Norge, var allerede nye trender aktuelle i Europa og USA. Det nye ble markert på flere hold i Skandinavia. Kunstmuseet Louisiana nord for København var blitt opprettet i 1959 og presenterte blant andre Jean Dubuffet, Alfred Wols, Antonio Tapies, Jackson Pollock og Jean Tinguely. Moderna Museet i Stockholm, under ledelse av Pontus Hultén, skapte blest rundt samtidskunsten med Andy Warhol, med kuer på fasaden, med performances og happenings og med konserter av John Cage. I 1961 viste museet utstillingen ”Rørelse i kunsten” med arbeider av bla Alexander Calder, Jean Tinguely og Marcel Duchamp. I 1962 samme sted var det en utstilling med fire amerikanske kunstnere, blant andre Robert Rauschenberg som viste *The bed* (1955) og *Monogram* (1955-59), andre ”assemblages” eller ”combine paintings” som Rauschenberg kalte arbeidene. Konkrete materialer ble satt inn i billedrammen og gitt en ny mening. *Monogram* viste en utstoppet geit med malingstrøk og med et utslitt bildekk rundt magen, stående på en plate på gulvet som er en collage. Jasper Johns ble representert med Stars and Stripes-bilder og Targetbilder fra midten av 1950-årene. De ble av mange ble tolket som en henvisning til USA som krigsmakt. Rauschenberg og Johns representerte en reaksjon mot den heroiske abstrakte ekspresjonismen og en bevegelse mot en mer konkret fortelling med referanser til dagliglivet. Den appellen den heroiske abstrakte ekspresjonismen hadde hatt i etterkant av den andre verdenskrigen med sin patos og sine store følelser, syntes for mange nå oppbrukt, og dagliglivet ble det viktige. Blant annet ved bruk av avisutklipp som omtalte viktige begivenheter i samtiden, fremkom en nåtidsfølelse.

¹²⁵ Øistein Parmann, ”Inger Sitter i Galleri KB”, *Morgenbladet*, 11.11.61.

¹²⁶ Usignert artikkel, ”Utstillinger: Inger Sitter”, *Aftenposten*, 16.11.61.

¹²⁷ Hans-Jakob Brun i ”Etterkrigstid”, *Norges malerkunst*, 261-262.

Med basis i Paris skriver Michel Ragon at omkring 1960 så man bare abstrakt kunst i galleriene, på salongene, på biennialene. Den abstrakte kunsten var blitt offisiell, men så kom det utenkelige. En rekke yngre kunstnere begynte i avantgardens navn å snu ryggen til det abstrakte og langsomt såes oppkomsten av figurer og skikkelser.¹²⁸ Reaksjonen mot den abstrakte ekspresjonismen ble et aktuelt tema i europeisk og amerikansk kunsthiv. Som representant for det nye, stilte Rauschenberg ut i Paris første gang i 1961, i "Galerie Daniel Cordier" på høyre Seinebredd, i et elegant strøk med luksusboliger og dyre forretninger, en effektfull kontrast til verkene hans.

4.3 Materialvirkning og dyster dramatikk

Sitters bilder fra tidlig i 60-årene vitner om hennes opptatthet av form og masse. Malemåten ble mer eksperimenterende. Hun følte seg friere og arbeidet friere med mer lek med materialer. Hun gir inntrykk av å bevege seg fra det lyriske mer balanserte, veloverveide og disiplinerte over mot noe som ble viktigere for henne. Slektskapet med de informelle og de som la hovedvekten på materialet og stoffvirkningen blir tydelig i begynnelsen av 1960-årene. Kunstnere som Jean Fautrier (1898-1964) som fra før den andre verdenskrigen av hadde brukt blant annet sand og lakk i tillegg til konvensjonelle materialer og Jean Dubuffet (1901-1985) med sand, tjære og halm i sine arbeider, ga signaler om større frihet i valg av kunstneriske virkemidler og vektlegging av andre eksistensielle aspekter.¹²⁹ Katalaneren Antoni Tàpies (f.1923) var kanskje spesielt opptatt av materialets betydning, at i de dagligdagse materialene som jord, aske, støv, lå uventede åpenbaringer. Det er fra dem vi kan finne noe kunnskap om virkelighetens struktur. Han mente å kunne se hele universet i et uanselig stykke leire.¹³⁰

I Sitters *Komposisjon I*, 1961 (K 61.04), i formatet 169 x 130 cm, et bilde som ble kjøpt inn av Pieter Stuyvesant samlingen, aner vi tunge former som kan assosieres med svaberg. Her er en øket stofflighet og stedvis tykke strøk med maling, mens dis- og tåkeassosiasjonene fra *Komposisjon I*, 1960 ikke lenger melder seg. I stedet finnes gradvise

¹²⁸ Michel Ragon, i *L'Art abstrait*, 51.

¹²⁹ Jean Fautrier fikk med sin serie arbeider om krigens gru mye oppmerksomhet, med titler som "De skutte" og "Gisler". *Tete d'otage (et gissels hode)* henger nå i *Tate Modern*, et annet i *MOMA* og flere i *Museum of Contemporary Art* i Los Angeles.

¹³⁰ Antoni Tàpies. *La pratique de l'art*. sitert i Roland Penrose. *Tàpies*. (London: Thames and Hudson, 1978), 48.

overganger vekslende med skarpere konturer. I *Mørkt bilde*, (K 62.01) kan slektskap ses ikke bare med Poliakoff og Tápies, men også med Jasper Johns' arbeid, *Grey numbers* 1958.

Hun forteller at Robert Rauschenbergs arbeider hadde en viktig virkning på henne. Han arbeidet i området eller spillet mellom kunst og virkelighet ved å dra inn dagligdagse objekter i arbeidene sine. En blanding av samtidsreferanser og referanser til fortid i kunst eller historie som for eksempel kopi av Paul Peter Rubens arbeider eller en kopi av George Washington til hest, ga arbeidene hans spenning og energi. Sitter forteller at hun så og opplevde ting på en ny måte etter å ha sett en utstilling av hans arbeider.¹³¹

4.4 Collager

Sitter tok opp collageteknikken fra 1960. På den internasjonale scenen ble collage et *lingua franca* for unge kunstnere i slutten av 1950-årene. I Paris var både collage og litt senere decollage aktuell kunstnerpraksis.¹³² Hos Sitter kan det å inkorporere objekter som slike i verket ses i logisk forbindelse med hennes arbeider hvor stoffligheten var blitt så viktig. Objektene ble både brukt som et malemiddel på linje med fargen og også som bindeledd og referanse til den daglige virkelighet. Om kveldene når Gro var i seng, sto hun ved kjøkkenbordet og arbeidet med collager.¹³³ Også her arbeidet hun systematisk med samme problemet gjennom en rekke bilder. Til å begynne med i nesten sirrlige arbeider med avisklipp hvor de gulbrune fargenyansene kan gi assosiasjoner til nederlandsk 1600-tallskunst, (K 61.51) og (K. utenfor nummer, side 28). Et annet arbeid består av avisklipp på rød bunn (K. side 29). Etter hvert ble uttrykket mørkere og mer dramatisk og stilen røffere. Hun tok i bruk andre objekter i tillegg til avisutklipp. I et intervju i *Arbeideravisa*, Trondheim 19.6.64 ser vi også et foto av Sitter som plasserer objekter utover et stort lerret på gulvet. I *Komposisjon IV*, (K 62.05) er de mørke partiene delvis organisert i store uregelmessige avrundede former som kan gi assosiasjoner til svaberg.

Komposisjon I (K 63.06), i formatet 131 x 104 cm, i Oslo kommunes kunstsamlings eie, er en collage med oljemaling på sponplate og med elementer av avispapir. Svart i blanke og matte partier og oker dominerer på den hvite bunnen. De lyse

¹³¹ Erik Dæhlin, *Samtaler med Inger Sitter*, 38.

¹³² Brandon Taylor, *Collage*, (London: Thames & Hudson, 2004), 152, 165.

¹³³ Samtale på Tjøme november 2007.

partiene perifert og de okerfargede nyansene gjør at dette bildet er blant de lysere i perioden og virker harmonisk, tross den dramatikken som fremkommer. Der er en relieffvirkning i øvre del med enkelte tykke sorte lag. Denne virkningen økes stedvis, i nedre venstre kvadrant og i midten oppad, ved at den underliggende platen er arbeidet frem ved utskavinger og ligger rå i overflaten. I nedre partier fås en virksom relieffvirkning av folder av avispirbitene som er brukt. Arbeidet har vært stilt ut på Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris og i Madrid som en del av utstillingen "Sept Peintres norvégiens contemporains", på Festspillutstillingen i Bergen i 1966 og i Galleri F 15 i 1979. Med det vertikale formatet og en samlet, om enn variert form, gir verket vage assosiasjoner i retning av en kropp. Noen tydelig svabergtilknytning kan jeg ikke finne her og heller ikke i det beslektede *Uten tittel 1963*, (K 63.08), en collage som nå er i Nasjonalmuseets eie. Det er et høydeformat, 126 x 105 x 4 cm og malt på plate.¹³⁴ Her dominerer de brunsorte fargene i bildet, kontrastert av hvitlige partier. Malerstrøkene er hovedsaklig pastose, men stedvis er der tynne gjennomslittige strøk. Det er brukt jernspon, en stålfjær og noe som kan være deler av en telefonledning i øvre venstre kvadrant. Alle disse er dekket av brunsort farge. I flere partier ses et sagmuggliknende materiale som gir en relieffvirkning i arbeidet som har et dystert og dramatisk preg. Forandringen i uttrykk og malemåte fra *Komposisjon I* 1960 er slående. En motstand mot det pene, veloverveide, "riktig" komponerte maleriet var hun ikke alene om på denne tiden.

Hun er for alvor innfanget av de samme problemer som en rekke malere i andre land arbeider med – hvilket vel henger sammen med en almen interesse for det som med en litt filosofisk betegnelse kalles tinglighet, virkelighetens myldrende mangfoldighet av ting-fenomener. – Denne tinglighet ytrer seg på så forskjellige felter som i litteraturen, musikken og filmen, - og altså i maleriet. Et ytterpunkt angis av italieneren Burri med hans bruk av sekkestrie, men for Inger Sitter betydde spanske malere som Feito og Tapies langt mer. At der i ting- og stoffdyrkelsen også skjulte seg et sterkt poetisk drag er først blitt klarere etter hvert. Virkningen av jord og muld, av flasket murverk og gammel kalk, av tre og bark og stein kan også assosiere med slikt som forfall og tidens arr i stoffet – eller vekst og visning, av årstiders og tidsalderes vekslings.¹³⁵

Dette skriver Peter Anker i et tilbakeblikk noen få år senere i anledning Festspillutstillingen hennes i Bergen i 1966. I *In the picture* (K 64.10) forteller enkelte av avisutklippene om aktuelle kunstutstillinger, på et av utklippene ser vi en overskrift med tittelen "In the picture". I nedre venstre kvadrant av bildet dominerer en del av en bukse eller et skjørt.

¹³⁴ Stemplett bak med "F15, katalognr 17", med "Trondheim k.forening , katalognr 17", stemplet "Blomquist", og 2 steder med "Inger Sitter, Av.de l'armée Leclerc, Savigny sur Orge" og "NMK 2007.0062".

¹³⁵ Peter Anker, *Inger Sitter*, Katalog Festspillene i Bergen, 1966.

Samtiden er bokstavelig talt med i bildet. En kraftig linje med rødmaling dominerer, gir karakter til hele bildet og bringer med sin tilnærmede horisontale beliggenhet og sine oppad konvekse markeringer tanken mot et landskap med svaberg. ”Jeg husker ennå den følelsen jeg hadde i meg da jeg satte den røde streken. Den var fandenivoldsk”, sier Inger Sitter. ”Den var fandenivoldsk og sprek. Det var virkelig morsomt. Å male en rød strek tar bare noen sekunder, men det er et resultat av en lang prosess.”¹³⁶

Pål Hougen skriver i anledning en retrospektiv utstilling om collager i Kunstnernes Hus i tilknytning til årets høstutstilling i 1978:

”På samme tid satt Inger Sitter i Paris, og hennes svale komposisjoner fikk nå en merkelig voldsomhet: plakater og avisoverskrifter formidlet beskjeder og opplysninger til publikum, bukser og trøyer og sko fant veien inn i bildene. Mens publikum forsøkte å venne seg til det abstrakte maleriet, ble bildene både lodne og pratsomme. Ser en etterkrigstiden i tilbakeblikk, er bruken av nye materialer og bruken av ting, levninger, to bemerkelsesverdige trekk ”.¹³⁷

Både Sitters malerier og collager fikk også etter hvert store, frie, uttrykksfulle strøk. Vi ser dette først tydelig i en rekke av de senere collagene fra og med 1963. Senere har det store gestiske strøket blitt en del av hennes uttrykksmåte. Dette viser likhetstrekk med malere i COBRA- bevegelsen som Asger Jorn, med Art informel-miljøet i Paris som Jean Dubuffet og Pierre Soulage og med amerikanske abstrakte malere som Jackson Pollock, Willem de Kooning, Clyfford Still. Fjernere slektskap finnes tilbake til surrealismens automatskrift og til senere malere som Cy Twombly.¹³⁸ For sin egen del avviser Sitter en forbindelse mellom det frie gestiske strøket og en surrealistisk uttrykksform som automatskrift med at det surrealistiske alltid har vært fjernt fra hennes interessefelt. Det er ikke urimelig å sette denne avvisningen hennes i forbindelse med den innbitte motstanden i norsk kunstliv mot surrealismen helt fra 1930-årene av og fremover. Magne Malmanger betonte det gestiske trekket hos ikke-figurative malere i tiden.

Disse kunstnere arbeider alle sammen nonfigurativt, i en fri, halvveis informal stil, og med en karakteristisk ekspressiv utålmodighet. Det skapes et maleri hvor selve arbeidsprosessen stilles klart tilskue. Det grunnleggende bildeelement er sjelden klart artikulerte og definerte former, men selve penselstrøket eller grupperingen av penselstrøk. Slik holdes det opp for oss en verden i dynamisk transformasjon, i pulserende oppbygning og desintegrering. Iblant sitter feiende strøk spontant uttrykksrøpende på flaten, men stundom viker planet for dristig framsuggererte, nesten improviserte, rom; til tider synker hele bildet inn mot store

¹³⁶ *Morgenbladets kunstbilag* 23.9.05, ”En fandenivoldsk strek”, intervju med Inger Sitter signert KL.

¹³⁷ Pål Hougen, ”Nye signaler i nye materialer”, Katalog *Høstutstillingen 1978*, 12.

¹³⁸ Se utstillingen ”Action Painting” 27.1-12.5.2008 i La Fondation BEYELER, Basel, (www.beyeler.com). (fra 24.4.08)

dybder. En liknende spenning finnes også i forholdet til den synlige virkelighet. Som nonfigurativ kunst kan disse bilder nødvendigvis ikke bygge direkte på motiver, men likevel merkes ofte en lengsel tilbake mot det synlig univers.¹³⁹

Dette er en beskrivelse som også passer på Inger Sitters uttrykksmåte fra noe før midten av 1960-årene.

4.5 Utstilling i Galleri Haaken i 1964

I 1964 stilte hun ut en rekke collagearbeider og malerier i "Galleri Haaken". Hun kom ikke overens med Haaken Christensen om utvalget, særlig var den store collagen *Tricolore* (K 64.07) et stridsspørsmål. Hun tok den med, og Haaken toet sine hender.¹⁴⁰ Særlig collagene skapte debatt, noen var forarget, men *In the picture* (K 64.10) ble kjøpt inn av Nasjonalgalleriet. "Sol, varme og glade farger over veggene i Galleri Haaken denne gangen." Slik åpner Peter Anker sin anmeldelse av utstillingen. Han trekker frem *Tricolore* og *Encore* (64.03), begge fra 1964, som særlig markante.¹⁴¹ Ole Henrik Moe nevner særlig *Pimms* (K 61.11) og *Tional* (K 64.14) og synes kanskje *Tricolore* minner for sterkt om Rauschensbergs uttrykk, noe han formulerer slik, "... noe mer fascinerende ved det største bildet på utstillingen, "Tricolore", selv om man her merker den store amerikaners nærhet sterkest."¹⁴² "Collagen fungerer som et virkelighetsselement og står fritt på lerretet med sin egen stofflige karakter" kommenterte Anker.¹⁴³ Han klaget over at collagene var:

"litt for pyntelige og nette, særlig hvor hun har hjulpet på med penselstrøk og de velberegnete fargeinnslag. Da har jeg en fornemmelse av at hun bryter spillets regler; avisapiret blir ikke et materiale i seg selv, men blandes med oljefarge så grensene utviskes [...] en logisk, men ikke estetisk holdbar innvending? For det er jo så pent."¹⁴⁴

Og Øistein Parmann bemerker syrlig "man spør seg om nødvendigheten av å ty til avisapir. Men som sagt, vakkert og fint er det. Inger Sitters arbeider vil kle en hvilken som helst vegg i

¹³⁹ Magne Malmanger, "Maleri", i Magne Malmanger, Øistein Parmann, Jan Askeland og Fredrik Matheson, *Norsk Kunst i dag: Kunst og kulturs serie*, (Oslo: Gyldendal), 1967, 38-39.

¹⁴⁰ Samtale med Sitter 12.12.07 i Oslo.

¹⁴¹ Peter Anker, "En ny Inger Sitter", *Arbeiderbladet* 5. 11.64.

¹⁴² "Galleri Haaken: Inger Sitter", *Aftenposten, aftenutg.* 6.11.64

¹⁴³ Anker og Moe, *Inger Sitter*, 20.

¹⁴⁴ Peter Anker, "Inger Sitter i Galleri KB", *Arbeiderbladet* 23. 11.61.

et moderne interiør”.¹⁴⁵ Ole Mæhle var heller ikke positiv til collagene. Med en henvisning til Picassos og Braques bruk av collager rundt 1910, kalte han dem ”disse 50 år gamle tricks”.¹⁴⁶

4.6 Finnes svabergreferanser i denne perioden?

Det kvantitative aspektet

I denne perioden er det i alt registrert 41 arbeider. Titlene har ikke referanser til svabergformer. De blir imidlertid etter hvert mer beskrivende, det er ikke bare ”Komposisjon”, et nummer og et årstall, men flere titler har referanser til omgivelser, hendelser og ting. Det gjelder for eksempel ”Orge” (elven gjennom den lille byen Savigny), ”In the Picture”, ”Slakt”, ”Tricolore”. Avrundede, store partier som svabergformer, eller referanser til svaberg, finner jeg bare i et fåtall av verkene. Noen kommentarer fra kunsthistorikere og kritikere bemerket tilknytningen. Det er altså i denne perioden diskutabelt om det er referanser til svaberg i verkene.

Det kvalitative aspektet

Av verkslisten ses at collageformen dominerer i Sitters arbeider i årene 1961 til og med 1964. Etter hvert ble de mer fargerike og fikk karakteristiske gestiske malingsstrøk. Formatene ble store. Med hensyn til selve formene, nevner Hans-Jakob Brun at enkelte verker kan gi ”anelser om landskapsformasjoner” slik han uttrykker det i det følgende:

I begynnelsen av 1960-årene arbeidet Sitter med store collager hvor avisbiter og annet trykt materiale vokste sammen med fargene i tunge, mørke masser. Også disse bildene kunne gi anelser om landskapsformasjoner. Men vel så viktig var det at deres karakter som bilder var understreket, gjennom vekten på materiale og overflate i collageteknikken. Bildene ble avleiringer av samtid, omskapt til nytt, rytmisk og koloristisk liv innenfor bildets ramme. På samme tid som Weidemann utnyttet det nonfigurative formspråket til å skape syntese av norsk skogsnatur, brukte Sitter det til å fange glimt av en flyktig samtid og gi den en permanent eksistens i disse myndige collagene.¹⁴⁷

I maleriene fra denne tiden som *Komposisjon I* 1961 (K 61.04) og i *Komposisjon IV* (K 62.02), kan man ane svabegformene, men i collagene kan jeg ikke finne overbevisende tilknytninger til svabergformasjonene, utover at selve den tunge stoffligheten kan bringe tanken dit.

¹⁴⁵ Øistein Parmann. ”Inger Sitter i Galleri KB”, *Morgenbladet* 11.11.61.

¹⁴⁶ Ole Mæhle, ”Inger Sitter eksperimenterer i Galleri KB”, *Dagbladet* 13.11.61.

¹⁴⁷ Hans-Jakob Brun, ” ”Etterkrigstid”, *Norges malerkunst*, 252.

5. 1965-1969, Skyformasjoner eller svabergformer

5.1 Biografiske momenter

Carl Nesjar var stadig på reisefot i sitt samarbeid med Picasso, blant annet i arbeid med flere store skulpturer reist etter Picassos modeller. Inger Sitter sier, ”Jeg var mest alene om å ta vare på det lille barnet, noe jeg mener jeg klarte bra. Når Carl var hjemme og folk kom på besøk – ofte i forbindelse med oppdrag – var det ham de henvendte seg til. Jeg var liksom ikke tilstede. Jeg holdt likevel på mine klipper – kunne ikke gi meg over.”¹⁴⁸ 1965 ble hun separert fra Carl Nesjar og i 1967 skilt. Hun flyttet med Gro til Oslo i 1966 og skaffet seg en stor gammel leilighet på Frogner med plass til atelier. Flyttingen ga mulighet for mer deltagelse i norsk kulturpolitikk. Kjell Bækkelund var en av dem som dro henne med i Norsk Kulturråd hvor hun var medlem fra 1964 til 1968. Hun engasjerte seg også i annen kulturpolitikk og var medlem av Det norske Arbeiderpartis sentralstyres kulturutvalg og arbeidsutvalg med Helge Sivertsen, Jostein Nyhamar, Kjell Bækkelund og Johs. Aanderaa fra 1968 – 74. Hun var medlem av Programutvalget i DNA 1968- 82, startet Sosialistisk Kulturarbeiderforening og var viktig i arbeidet for garantiinntekt for kunstnere.¹⁴⁹

I 1964 hadde Bengt Olson introdusert Sitter og Nesjar til Villa Faraldi i Liguria, hvor Olson hadde kjøpt et forfallent hus. Villa Faraldi er en liten landsby inn fra kysten, man kan ane havet herfra, og på klare dager kan man av og til se Korsika i det fjerne. Imperia er den nærmeste større byen, og marmorbruddene i Carrara med det profesjonelle steinhoggermiljøet i Pietrasanta er ikke uoverkommelig langt borte, noe Sitter senere gjorde seg nytte av. Hun sikret seg en ruin i Villa Faraldi i 1964 og renoverte den gradvis. Flere skandinaviske kunstnere kom til i årenes løp, både skrivende folk som lyrikeren Kolbjørn Falkeid og journalisten Jon Lie og billedkunstnere, som Franz Widerberg, Finn Graff, Fritz Røed og Eli Marie og Per Göransson med familier. Det ble et stort kunstnermiljø med diskusjoner og hygge, stedets vin og gode mat. Kunsthistorikeren Peter Anker som flere ganger var på besøk hos venner der, drar sammenlikningen til norsk kunstmiljø i Dresden og til norsk miljø i 1880-årenes Paris. Villa Faraldi ble etter hvert et fast tilholdssted for Sitter i

¹⁴⁸ Erik Dæhlin, *Samtaler med Inger Sitter*, 37.

¹⁴⁹ Marie Aanderaa, ”Inger Sitter – liv og verk” i Erik Dæhlin, *Samtaler med Inger Sitter*, 89.

delar av året, og hun arbeidet godt der. På spørsmål om hvordan oppholdene der har satt spor i kunsten hennes, vektlegger hun at strukturer i naturen alltid har vært fascinerende for henne, ”Svaberg og steiner på Hvasser, her trærne i olivenlunden”.¹⁵⁰

5.2 Impulser fra Paris, New York og California

I Paris fantes i høy grad også amerikansk innflytelse. En amerikaner som gjorde inntrykk på Sitter, var Sam Francis fra California, som etter en kortere tid i Fernand Legers atelier, fikk venner som den canadiske maleren Jean-Paul Riopelle og Matisses svigersønn, kunstkritikeren Georges Duthuit. Sam Francis hadde hatt stor suksess med sin andre utstilling i Paris i 1955 i Galerie Rive Droite, og samme året ble han valgt ut til en kollektivutstilling ”Tendences actuelles, 3” i Bern sammen med Rothko, Pollock, De Kooning, Kline og Riopelle¹⁵¹. Med sin særegne abstrakte lyriske stil hadde han stort gjennomslag også på den europeiske kunstscenen. I en samtale med Ole Henrik Moe og sønnen, komponisten Ole-Henrik Moe pekte de begge på de impulser som Inger Sitter må ha fått fra hans maleri.¹⁵² Sannsynlig er det at Sam Francis’ fargestrålende malerier kan ha virket inspirerende på Sitters fargebruk fra midten av 1960-årene. Kanskje lå også mer optimisme i tiden? Det var samtidig også et dramatisk omslag i fargeholdningen i Jakob Weidemanns malerier hjemme i Norge.¹⁵³

Pop-art var en markant del av kunstscenen på denne tiden. I Frankrike var Martial Raysse (f.1936 i Nice) en som tok opp amerikanske uttrykk i et hardere, mer pop-art-preget uttrykk. En rekke av hans kvinnerepresentasjoner som kan ses som et svar på Andy Warhols *Marilyn* bilder er blitt tolket som en kritikk av forbrukersamfunnet.¹⁵⁴ Han ble populær i USA, deltok i utstillingen ”The art of Assemblage” i New York i 1961 og i utstillingen ”Dylaby” (= Dynamisk Labyrint) i 1962 i Stedelijk Museum i Amsterdam sammen med Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely, Daniel Spoerri og Robert Rauschenberg. Er Inger Sitters *Lys* og *Sommer* inspirert av Martial Raysse? Raysse brukte spraybokser med fluoriserende

¹⁵⁰ Pål Bang-Hansen og Jon Lie, *Villa Faraldi*, 78-79.

¹⁵¹ Peter Selz, *Sam Francis*, (New York: H.N-Abrams), 1975, 51-52.

¹⁵² Samtale 6.6.07 med Ole Henrik Moe og sønnen Ole-Henrik Moe i Elmholt allé 1, Oslo.

¹⁵³ Se for eksempel Leif Østbye, *Norges kunsthistorie*, (Oslo: Gyldendal, 1977), 252.

¹⁵⁴ Sanne Kofoed Olsen, ”Babes i forbrukerland: Kvinnebildet i den europeiske popkunst”, i *Europop: a dialogue with the US*, 30.januar -2 mai 1991, katalog (København: Arken Museum of modern art), 95-100.

maling i bilder, fortalte Sitter, og hun brukte det selv i partier i enkelte bilder på denne tiden, også i *Hud*.¹⁵⁵ Ellers syntes Sitter at den europeiske pop-kunsten som ble vist i Paris var for ”cerebral” i forhold til amerikanernes, og mente at de sterke tradisjonene i fransk kunst var et hinder for et kraftigere uttrykk.

5.3 Glade farger og store former, skyer eller svaberg

Fra midten av 1960-årene viser maleriene en gradvis overgang til tynnere strøk og en annen koloritt. I en kortere tid brukes sterke farger, så fra 1965 dominerer de lyse tonene inntil hun i slutten av perioden bruker mye blått. Fra 1965 ses store konvekse, uregelmessige former som skiller seg tydeligere ut fra omgivelsene, i en rekke av maleriene som for eksempel *Vår* (K 65.04), *Til deg* (K 65.11), *Ved Diana Marino* (K 65.20), *Nesten rød, Svaberg* (K 65.29), *Nytt landskap* (K 66.2), *Søke på nytt* (K 66.13) og *Blått* (K 69.01), samt en rekke andre jeg skal komme tilbake til. De tidligere dystre, mørke og senere de dramatiske fargene avløses etter hvert av delikate lysende rødlige, fiolette, rosa, grønne og gule toner som finnes i en rekke bilder i resten av 1960-årene. Det gjelder blant andre *Silke* (K 65.23), *Til glede for deg* (K 65.22), *Morgen i mitt soverom* (K 66.05), *Lys* (K 67.02), *Vinterlys* (K 67.01), *Sommer* (K 67.03), i maleriet i Norges Handelshøyskole fra 1967 (ill 15,16,17,18,19) og i *Hud* (K 68.02). De store formene har i mange arbeider mer flatekarakter enn volumkarakter.

Som tydelig fra tidligere perioder, foretar hun også nå en utforsking og prøving av ideer i en rekke malerier med liknende grunnleggende trekk. Hun arbeider i serier, utforsker uttrykk i variasjoner.

Silke, eller *Bengts fortelling* (K 65.23), var det første av disse bildene med lyse, lette farger. Hun forteller at hun var forelsket da hun malte det og arbeidet godt. Her er fargene lyse og lette; hvitt og nyanser av rødt, rosa og fiolett dominerer sammen med gult. Enkelte mørkere partier skimtes i nedre del av bildet og gir fasthet og forankring. Bildet formidler glede, ja jubel. Det stående formatet, 146 x 114 cm, med komposisjonen dominert av korsform får et mer dynamisk preg ved at inklinasjonen av de forskjellige høydeaksene varierer, og det dynamiske preget understøttes av den varierende tettheten i penselstrøkene, fra de tynneste gjennomskinnelige strøk til kraftigere. Her er ingen tunge, pastose partier. Sitter forteller at bildet var inspirert av en fortelling om farging av silkestoff på gammel japansk måte, hvor stoffet etter innfarging ble lagt til skylling i rennende vann. Korsformens

¹⁵⁵Inger Sitter i samtale med Jan Åke Petterson på Haugar Vestfold Kunstmuseums arrangement 11.10.07.

vekslende partier med homogen farge og med gjennomskinnelige partier som horisontale strømmer assosierer både til noe bestandig og til det foranderlige.

De store formene trer enda tydeligere fram i *Morgen i mitt soverom* (K 66.5), *Lys* (ill.12 og K 67.02), *Sommer* (ill. 13 og K 67.03) og i *Frokost i det grønne* (K 67.04), *Hud* (ill 14 og K 68.02) og *April* (K 68.04). I en rekke malerier er korsformen også tydelig til stede, i andre ikke så selvsagt, men i alle ses at det viktige som hender i bildet er lokalisert til sentrale partier av lerretet. De store formene har i noen verker mer flatekarakter. Når det gjelder hennes anvendelse av de store formene, sier hun selv at hun ble fortalt allerede på akademiet i Antwerpen at hun tenkte og tegnet som en billedhugger. Senere skulle hun jo lage store tredimensjonale arbeider. Magne Malmanger skriver i 1967:

Vi kan derfor se flere klart atskilte perioder i hennes utvikling. Særlig velkjent er et storlinjet formspråk preget av streng tyngde og en nesten dyster koloritt, dominert av svart og grått. Seinere fulgte en fase med sterkere og livligere fargeinnslag samt en frikostig bruk av collage-elementer. I hennes nyeste bilder er fargen drevet meget høyt opp mot kraftige, kjølige røde og blå nyanser, iblant også lysende rosa og gressgrønt. Penselføringen blir lett og bevegelsessuggererende, og formene forflyktiges mot labile, urolige fargemasser, stadig på spranget inn i nye forandringer. Virkningen ligger i bevegelsen og det lett dissonerende samspill mellom fargene, ikke lenger i formalt beherskede komposisjoner og spenninger mellom lys og mørke.¹⁵⁶

Peter Anker skriver i tilbakeblikk i 1987:

En annen ting er muligheten for å tolke inn naturmotiver og – opplevelser i hennes abstrakte bilder – de blanke steiner og svaberg var lenge gjenkjennelige bak hennes abstrakte komposisjoner i slutten av 50- og begynnelsen av 60-årene. Inntil de forsvinner bak den nonfigurative spontanismen og atmosfære-tematikken i årene frem til 1970. Om ikke som et bilde av naturens former, så kan man tolke de atmosfæriske komposisjonene som avspeilinger og maleriske metaforer for en synlig virkelighet.¹⁵⁷

Ser en imidlertid på sort-hvitt fotografier av verkene, fremtrer det stadig i en del bilder store, velavgrensede former som kan assosieres til svaberg. (Ill.15 og Ill.21)

Blant annet i *Lys*, *Sommer*, *Frokost i det grønne* og *April* ses varianter av korsformen særlig tydelig. Bildene har et lyst og lett preg med store former. Med de lyse fargene oppnås et atmosfærisk og luftig preg. De store formene trer tydelig fram som former. Hun bruker med andre ord store, veldefinerte former som en viktig del av billeduttrykket. Som invitert Festspillutstiller i Bergen i 1966 fikk Sitter god mottagelse fra mange hold. Ole Mæhle som i 1964 hadde vært negativ, hadde nå anerkjennende ord og Per Hovdenakk likeså. Han nevner

¹⁵⁶ Magne Malmanger, "Maleri" i *Norsk kunst i dag: Kunst og Kulturs serie* (Oslo: Gyldendal, 1967), 48.

¹⁵⁷ Anker og Moe, *Inger Sitter*, 40.

Cobra i sammenheng med koloritten hennes og finner en anelse av figurasjon i de nyeste bildene som assosierer til pop og ”new figuration”.¹⁵⁸

5.4 Figurasjon og politisk engasjement blir viktig i norsk kunst igjen

Det abstrakte maleri hadde fått vid aksept i Oslo for ikke så mange årene siden. I siste halvdel av 1960-tallet ble nye unge kunstnere som ville bruke sin kunst politisk, sterkt synlige i det offentlige rom. Kunsthistorikeren Gerd Woll skriver:

Med politiseringen og ungdomsopprøret mot slutten av 1960-tallet kom imidlertid på ny samfunnsengasjert kunst på dagsordenen, og denne gang med større kraft enn ved noen tidligere perioder her i landet. Det skyldtes nok ikke minst at det var langt flere aktive kunstnere, og de hadde et større spillerom med flere utstillingsmuligheter og store grupper av sympatiserende ungdommer. Men det kan også ha sammenheng med at modernismen etter hvert hadde blitt nokså blodfattig og ufarlig, slik at det føltes som en enorm befrielse når det på ny ble tillatt å lage kunst som hadde et innhold, en mening og et budskap. Den nye perioden ble innledet i 1965 med ramponeringen av Kjartan Slettemarks berømte bilde Vietnam som derved raskt ble et ikon – et viktig symbol for motstanden mot USAs krigføring i Vietnam, som var en av de viktigste komponenter i den nye radikaliseringsen. [...] Diskusjonene om kunstens funksjon og kunstnerens rolle raste på ny, voldsommere enn noen gang før i vårt land.¹⁵⁹

Kunstnerne Kjartan Slettemark, Per Kleiva, Morten Krohg, Siri Aurdal og Willi Storn var blant de mest markante av dem som ikke fant det abstrakte maleriet tilfredsstillende lenger.¹⁶⁰ Kunsten skulle brukes aktivt i arbeid for et bedre samfunn. Da hadde det abstrakte uttrykket ikke nok appell, styrke eller gjennomslagskraft. Kritikere og kunsthistorikere vektla naturlig nok kunstverkets formale uttrykk mer enn intensjonene. Gerd Hennum skriver:

Generelt sagt var norske kunsthistorikeres og kritikeres tilnærming til kunsten formalistisk, i pakt med modernismen og med vekt på beskrivelse av komposisjon, farge og form. Men disse unge kunstnerne hadde tatt et skritt mot fremtiden, i retning av det postmoderne. De la mer vekt på konseptet, altså bildenes ide og innhold, enn på det formale.¹⁶¹

Men også utenfor de politisk aktive kunstnernes krets var reaksjonen mot ”det rene abstrakte maleri” tydelig merkbart. Om de unge, nye malerne fra slutten av 1960-årene skriver Øivind Storm Bjerke:

... en generasjon hvor modernismen ikke lenger ble oppfattet som en bølge som rev alt med seg, og som gikk i en retning, fremover. Det er en generasjon som brøt med den abstrakte kunsten som hadde tilegnet

¹⁵⁸ Ole Mæhle, ”En ny og friggjort Inger Sitter i Bergen”, *Dagbladet* 1.6.66.; Per Hovdenakk, ”Inger Sitters Festspillutstilling”, *Arbeiderbladet* 6.6.66.

¹⁵⁹ Gerd Woll, ”Kan kunst forandre verden?”, *Engasjert kunst: Billedkunsten speiler samfunnet*, (Oslo: Labyrinth Press, 1999), 120.

¹⁶⁰ Nora Ceciliedatter Nerdrum, *Bildene er mitt våpen*. Hovedfagsoppgave, Universitetet i Oslo, 2007.

¹⁶¹ Gerd Hennum, *Med kunst som våpen: Unge kunstnere i opprør 1960-1975*, (Oslo: Schibsted forlag, 2007), 102.

seg hegemoniet på det hjemlige parnass omkring 1965, og som omfattet kunstnere som arbeidet med et bredt spekter av teknikker og uttrykk.¹⁶²

Det abstrakte maleriet var med andre ord på den tiden utsatt for et krysspress i Norge. Det møtte motstand dels fra dem som aldri hadde gitt opp figurasjonen i maleriet og dels fra dem som forlot det abstrakte til fordel for en ny figurasjon. Figurativt maleri var også internasjonalt sett viktig igjen, for blant andre Gerhard Richter, Andy Warhol, Michelangelo Pistoletto og David Hockney som alle benyttet den figurative uttrykksformen, ofte på basis av fotografi.¹⁶³

Hans-Jakob Brun drar fram hvordan den norske kunsten fra begynnelsen av har sett seg selv som en byggende, korrigerende og veiledende kraft, et instrument i arbeidet for et bedre samfunn og et bedre liv. Særlig tydelig finner han dette i de sene 60-årene og i mesteparten av 70-årene da de etiske kravene til kunsten ble oppfattet som grunnleggende og hvor interessen for dens samfunnsmessige funksjoner fullstendig dominerte i norsk kunstliv. Kunsten var et kommunikasjonsmiddel og kunstneren så seg selv som en fagarbeider med spesielle forpliktelser overfor sine medborgere. "Kunstneraksjonen 74", med dens krav om at offentligheten skulle bruke kunstnerne og betale for denne bruken, er ett eksempel. Et typisk arbeidsfelt i denne tiden ble dermed de store offentlige utsmykningene.¹⁶⁴

5.5 Utsmykningen av foajeen i Norges Handelshøyskole i Bergen, 1967

Inger Sitters utstilling ved Festspillene i Bergen i 1966 ble en suksess og ble fulgt opp av tilbudet om å dekorere et parti i foajeen på Norges Handelshøyskole. Peter Anker, som da var direktør for Vestlandske Kunstindustrimuseum, og Jan Askeland som var direktør på Bergen Kunstmuseum var bindeledd.

Utsmykning av et slikt offentlig rom betydde jo at generasjoner av studenter, ansatte og besøkende ville oppleve Inger Sitters kunst. Oppdragskunst bryter med modernismens idé om det frie, autonome kunstverk, andre hensyn kommer til. Tilpassning til stedet, dets beliggenhet, arkitektur og funksjon er viktige faktorer for resultatet. Her var jo bygget ferdig

¹⁶² Øivind Storm Bjerke, *Niclas Gulbrandsen*, (Oslo: Labyrinth Press, 2003), 52.

¹⁶³ Ralph Rugoff og Caroline Hancock, *The painting of modern life: 1960s to now*, (London: Hayward publishing, 2007), Utgitt i anledning utstilling holdt i The Hayward, London 4.10-30.12-07 og i Castello di Rivoli. Museum of Contemporary Art, Torino 6.2-4.5.08.

¹⁶⁴ Hans-Jakob Brun, "I den beste hensikt – Et perspektiv på norsk etterkrigskunst", i *Terskel*, 1990, nr.1:85-94, (Oslo: Museet for samtidskunst).

på forhånd og en rekke forutsetninger var allerede fastsatt. Sitter hadde fra midten av 1950-tallet vært opptatt av forholdet mellom arkitektur og utsmykning, og hadde i 1956-57 hatt fransk statsstipend for å studere dette. I dialogen med oppdragsgiverne forbeholdt hun seg nå retten til å improvisere og om nødvendig forandre det ferdige resultatet i den store målestokken. (Senere, i 1970, i Norges Landbrukshøyskole på Ås, formet hun i samarbeid med arkitekten en veggutsmykning som inngår i rommets helhet på en annen måte, forhallen til Auditorium maximum).

Norges Handelshøyskole i Bergen er landets eldste og ledende institusjon for høyere merkantil utdanning.¹⁶⁵ Etter flere tiår med planlegging, ble handelshøyskolen åpnet i 1936. Den holdt først til på Nygårdshøyden, midt i Bergen. Fra en beskjeden begynnelse vokste den og ble en statlig høyskole. Etter en stadig ekspansjon i antall studenter, lærere og fagområder og i tilgjengelige ressurser, flyttet institusjonen til nye, rommelige lokaler i Breiviken utenfor Sandviken i 1963. Kapasiteten hadde øket og i 1963 hadde det årlige inntaket av studenter steget til over 200. Det nye skoleområdet fra 1963 består av en høy 11 etasjes sentralblokk flankert av en lav fløy på hver side. Inngangspartiet fremtrer som en kvadratisk påbygning mellom de to lave fløyene og i forkant av den høye sentralblokken. Fra et stort, delvis beplantet og steinsatt uterom kommer man inn i foajeen. Dette inngangspartiet er et stort, lyst og luftig rom som henger sammen med trapperommet oppover i etasjene og som får dagslys også fra store vinduer som vender ut mot innseilingsleden til Bergen, mot Askøy og mot fjellet Lyderhorn.

Utsmykningen av høyskolen var ivaretatt blant annet i institusjonens representasjonslokale, kalt "Stupet". Det var en gave fra professor Anton Mohr. "Stupet" hadde navnet etter den praktvillaen Mohr-familien eide ved Nordåsvannet i Bergen, der det hadde vært en rekke prominente gjester opp gjennom årene som den tyske keiser Wilhelm II, Kong Haakon VII og andre ledende personer i Norges politiske og kulturelle liv.

Denne eiendommens spisestue på 92 kvm med alt innhold ble flyttet til skolens nye lokaler og ble dens representasjonslokale. Mesteparten av interiøret var laget av maleren Gerhard Munthe i 1890-årene, inspirert av norsk folkekunst og norsk middelalderhistorie. Frida Hansen har vevet gardinene og et veggteppe i sin spesielle stil. I tillegg inneholder

¹⁶⁵ BI er en yngre konkurrent opprettet som privat kveldskole i 1943. Først i 1985 fikk BI tillatelse til å utdele tittelen *siviløkonom*, noe som var av stor betydning for BIs anerkjennelse som handelshøyskole.

rommet en blanding av antikviteter fra 1500-tallet til 1700-tallet samt nyere replikker av gamle møbler. Rommet gir assosiasjoner til Bergens storhetstid i Hansaperioden. Som en ærgjerrig, moderne institusjon ønsket skolen naturlig nok å markere seg også med samtidskunst. Sitter forteller:

Mitt utkast til Norges Handelshøyskoles foaje ble levert høsten 1966. Jeg ba om å bli forbeholdt retten til å forandre, improvisere, eftersom arbeidet skred frem i full målestokk. Med den form jeg her valte å bruke – og som lå nært opp til mitt maleri, er det en nødvendig forutsetning å bevare friskheten, spontaniteten, som bare selve arbeidsprosessen på stedet kan fremkalle. Alt annet ville for meg bare representere en kopi – og dermed bære en falskhet i seg. Jeg synes det er nødvendig å være i rommet, oppleve rommet, under den aktive arbeidsprosess. Særlig når det som her var en oppgave som ble tildelt etter at bygget var ferdig og i bruk – og selve veggen, eller det ønskede romparti som skulle utsmykkes, allerede var fastsatt. Byggets arkitektur og plasseringen i rommet gjorde at jeg valgte en fra arkitekturen løsrevet uttrykksform. Jeg ønsket å tilføre et nytt element, en ny dimensjon. Den praktiske fremgangsmåten var den enklest mulige: glassfibersduk klebet over hele veggen, samt de tilstøtende veggpartier. På dette malte jeg direkte med akrylfarger. Veggen plassering gjorde at jeg måtte velge et flytende, svevende formtema.¹⁶⁶

Utkastet hennes (Ill.16) til utsmykningen ble gitt NHH og montert i biblioteket.

Det fremgår av jubileumsboken for NHHs første 50 år, under overskriften ”Kapitalens korrektiv – kunsten”, at det var satt av en mindre bevilgning til kunstnerisk utsmykning av den nye bygningen og at man i feltet ved hovedtrappen var enige om å ønske seg en freskoutsmyskning. Nærmere omstendigheter ved valg av kunstner og utkast lar seg ikke bringe på det rene nå, fordi NHH-arkivene er i en flytteprosess.¹⁶⁷ Imidlertid fremgår det av et brev fra rektoren Dag Cowards sekretær at malerinnen Tit Mohr (f.1917) også hadde vært interessert og i 1964 hadde levert inn en idéskisse med motiv fra Bryggen i Bergen i figurativ stil. Denne ble imidlertid returnert.¹⁶⁸ ”Efter meget om og men, ga man høsten 1966 malerinnen Inger Sitter i oppdrag å stå for utsmykningen. Innvielsen av hennes farveglade dekorasjon fant sted 16.august 1967.”¹⁶⁹

Utsmykningen (Ill.14 og 15) inntar en hengende tverrvegg begrenset oppad av taket. Den er malt med akrylfarger direkte på glassfiberstrie som er limt på veggen. Hun sto på et høyt stillas og malte sommeren og høsten 1967. Bakgrunnen er hvit. Utsmykningen på

¹⁶⁶ I *Inger Sitter*, katalog til vandreutstilling 1974-1975, (Kunstnernes Hus, Oslo 9.november – 1.desember 1974, senere til Malmø Museum, til Konstanrhuset Stockholm, Galleri Strømmen, Trondheim, Bergen Kunstforening og Stavanger Kunstforening.)

¹⁶⁷ September 2007.

¹⁶⁸ Samtale med Atle Liland og Ellinor Ryssevik, NHH, 19.9.07.

¹⁶⁹ Olav Harald Jensen og Arnljot Strømme Svendsen, *Norges Handelshøyskole Femti år*, (Bergen: Norges Handelshøyskole, 1986), 354.

tverrveggen har dimensjonen 3 x 8 m.¹⁷⁰. Den fortsetter over på de hvite sideveggene i vel 1 meters bredde på hver side med en uregelmessig avgrensning. Signaturen ses i komposisjonens nedre høyre hjørne som et festlig punktum.

Fargene rødt, blått og gult dominerer mot den hvite bakgrunnen. Skiftende lyse valører av hovedfargene er brukt i største delen av billedfeltet. Etter kunstnerens egne uttalelser har hun villet gi et inntrykk som av vind og vær, men formene kan ses som svabergformer. Særlig tydelig fremtrer det i svart-hvitt foto.(Ill.18) Komposisjonen inneholder store og mindre, konvekse former, plassert uregelmessig ut over feltet. Formene er klart atskilt fra bakgrunnen og hverandre og overlapper hverandre delvis. Hovedaksene i bildeelementene ligger dels horisontalt, dels skrått i varierende vinkler og bidrar slik til et variert og dynamisk uttrykk. En kan fornemme en stigning i komposisjonen fra høyre mot venstre. Atle Liland, som i alle år siden midten av 1960-årene har vært ansatt ved teknisk stab ved NHH, forteller at da Sitter nesten var ferdig med arbeidet, og han hadde spurt hva dette forestilte, tok hun ham med til vinduene ut mot fjorden og pekte mot Askøy og Lyderhorn, der var inspirasjon og forklaring.(Ill. 17).

Om mottagelsen av arbeidet skriver Atle Liland blant annet:

At maleriet medførte mange og ulike synspunkter blant ansatte og studenter var neppe uventet. "Forståsegpåere" nikket anerkjennende til kunstverket, men spesielt studentene var svært kritisk til kunstverket. Mange av disse mente de kunne gjort det mye bedre og mer forståelig selv. – At det heller burde vært et motiv fra Bergen. – At det burde vært et motiv hvor en kunne se hva motivet forestilte, og så videre... Alt dette mens kunstverket var under arbeid, og stillaset sto montert. Dermed lå også veien åpen for en liten form for sabotasje. I løpet av sen kveldstid hadde noen "morsomme" studenter malt en stor katt på ett av de hvite feltene på maleriet. Lite populært for kunstneren, høyskolens ledelse og "folk flest". Men nå har freskomaleriet stått der i 40 år og er nok blitt et motiv som ikke lenger diskuteres på samme måte som for vel 40 år siden.¹⁷¹

Sitter kommenterer i samtale med meg sabotasjen med "mye oppstyr og bra publisitet".

Mottagelsen av utsmykningen var noe blandet, noe studentkommentarene viste, blant "vanlige folk" var ikke aksepten for den abstrakte kunst så stor. Blant staben på NHH, blant andre Arnljot Strømme Svendsen, Harald Jensen og Agnar Sandmo var reaksjonen mer nøytral eller forsiktig positiv.¹⁷² Profesjonelle kritikere og kunsthistorikere som Peter Anker og Erik Dæhlin var begeistret. Anker skriver "... den lykkeligste utløsningen av den glade

¹⁷⁰ Oppgitt av Atle Liland, NHH, 19.9.07.

¹⁷¹ Skriv fra Atle Liland til meg av 19.9.07.

¹⁷² Jensen og Strømme Svendsen, *Norges Handelshøyskole Femti år*, 354.

koloristiske bølgen i hennes maleri fra midten av 60-årene. [...] den fanger inn arkitekturen, spiller opp mot den og fyller rommet med bevegelse”.¹⁷³

Inger Sitter sier:

Når jeg ser på disse bildene fra midten av sekstiårene og utover blir jeg på en måte også trist. Jeg husker den energien og den livsgleden jeg hadde – ønsket om å gjøre så mye mer. Jeg hadde så mange ideer, så mange tanker om utsmykning og annet. Manglende økonomi, manglende arbeidsforhold kom i veien for skaperkraften. Ingen kjøpte bildene mine og jeg kunne ha utfoldet meg mer om jeg hadde hatt skikkelig atelier. Jeg var rett og slett fattig – satt i all verdens komiteer, utvalg og greier og overlevde blant annet på grunn av det. Alt konsentrerte seg jo om Galleri Haaken og der var jo verken jeg eller de to kvinnelige kunstnere jeg etter hvert samarbeidet med - Irma Salo Jæger og Berit Soot. Der kommer kvinnerollen inn. Det begynte å gå opp for meg at vi var oversett og ikke blitt behandlet på samme måte som de andre. Jeg synes denne parentesens bør komme med. Den har betydd så mye i mitt liv.”¹⁷⁴

I slutten av 1960-årene skiftet fargeskalaens hennes etter hvert til blålige toner. I *Blå juni* 1968 bruker hun blått med innslag av grønt og rødt, i *Varm september* og *Blå oktober*, begge fra 1968, dominerer blåfarger.

5.6 Svabergformer i 1965-1969

Det kvantitative aspektet

I perioden 1965-1969 er det i alt registrert 45 arbeider (når en trekker fra dem som ble overmalt tidlig). I tillegg foreligger det store murmaleriet i Norges Handelshøyskoles foyer i Bergen. Tittelen på åtte verker kan assosieres til svaberg, *Strand*, *Blått landskap*, *Mitt eget landskap*, *Blått fjell*, *Nesten rød - Svaberg*, alle fra 1965 og *Nytt landskap*, *Fjell* fra 1966, *Stein* fra 1968 og *Flagg og fjell* fra 1969. Ser en på selve verkene for å se etter de store avrundede og uregelmessige formene, finnes disse både i verkene med de nevnte titler og i en rekke andre staffelimalerier. I det store veggmaleriet på Norges Handelshøyskole som ble utført i 1967, finnes de ekstra tydelig. I dette maleriet mener jeg at referansene til svabergformer er klare. Mange andre malerier har som fellestrekk forekomsten av rundaktige, uregelmessige, konvekse former som inntar og dominerer bildeflaten og er et vesentlig trekk ved uttrykket, altså formale elementer som i min definisjon i denne oppgaven kan forbindes med svaberg, stein og fjell. Kommentarer fra kunsthistorikere og kritikere inneholder i denne perioden ikke referanser til svabergene.

Det kvalitative aspektet

¹⁷³ Anker og Moe, *Inger Sitter*, 32.

¹⁷⁴ Erik Dæhlin, *Samtaler med Inger Sitter*, 46-47.

Fargene er oftest lyse og lette; det er rosa, gule og grønne og blå farger. Dette har medført at verkene i denne perioden er blitt assosiert med skyformer og vær og vind. På svart-hvitt fotografier av arbeidene, kan en imidlertid se nærheten til steinformene.(Ill.18, Ill 21).

NHH- dekorasjonen illustrerer svabergsammenhengen tydeligst. Når det gjelder verkene i denne perioden kan en sette fram den hypotese at hun mer eller mindre tydelig og mer eller mindre bevisst, ofte bruker svabergformene, men har transformert dem til nesten ugjenkjennelighet ved hjelp av fargebruken og en større vilje til å holde flaten.

Svabergformene er paradoksalt nok transformert til skyformasjoner. De store formene som er en integrerende del av billedflaten kan ses som et slektskap med en generell tendens mot figurasjon i siste del av 1960-årene. Slik kan en også se Sitters økende opptatthet av former igjen og hennes økende bruk av titler med narrativt preg som en antydning bevegelse vekk fra den abstrakte uttrykksformen.

6. 1970- 1979, Svabergformene kommer igjen

6.1 Det metafysiske blå

I begynnelsen av 1970 årene ble blått en viktig farge i Sitters malerier. Eksempler er *Til ære for Sohlberg* (K 71.01) og *Blått rom* 1971, *Blå former* 1972, *Rondane* 1973 (K. 73.03).

Blåfarger har ofte vært forbundet med lengsel og med romantiske holdninger. Gunnar Danbolt vektlegger den åndelige eller metafysiske dimensjonen i blåfargen når han kommenterer bildene hennes.¹⁷⁵ På denne tiden var Sitter spesielt opptatt av meditasjon og ble mer strukturert, mener hun selv.

Av de blå bildene som også kan ses som tydelig gjenkjennelige svabergformer, er *Til ære for Sohlberg* 1971. Det er et bilde i høydeformat, 146 x 114 cm, med store blåfargede former som i nedre halvdel fremtrer mot en lys hvitlig bunn og i øvre del mot kraftigere blå omgivelser. Tittelen henspiller jo på Harald Sohlbergs *Vinternatt i Rondane* med de avrundede lysende blå fjellene omgitt av mørkere blått. Også i Sitters bilde er formene modellerte og i partier tydelig definerte. De behersker rommet rundt seg og gir en dramatisk effekt av skapt form og av rom. I anledning en utstilling i Galleri Elementa i 1971 skriver Marit Werenskiold blant annet:

”de fleste av de abstrakte komposisjonene er bygget opp på liknende vis med lange, kraftige strøk påsatt i stadig skiftende vinkler, i dynamiske, ”vindpiskede” formasjoner som kan tenkes fortsatt utenfor billedflaten. Kaskadene i ultramarin kan minne om uværshav og brottsjøer, de røde innslag om lyn og ildmørje. Likevel gir ikke bildene inntrykk av å være dramatiske følelsesutbrudd fra kunstnerens side. Tross de sterke farger og det ”emosjonelle” penselarbeid er det noe kjølig og intellektuelt over dem som gjør at man vanskelig rives med. [...] Mer spennende er kanskje ”Hommage à Sohlberg” der både de blå/hvitt fargene og de avrundete formasjonene i bildets nedre halvdel synes inspirert av Harald Sohlbergs ”Vinternatt i fjellene”. Bildets tittel og oppbygging røber en viss lengsel utover det rene, abstrakte maleris uttrykksmuligheter. Det skal bli spennende å se om den nye bølgen av romantisk og figurativt maleri vil utfordre Inger Sitter til å søke seg nye veier.”¹⁷⁶

Disse tydelig modellerte formene som fremtrer i et rom er et brudd med modernismens ønske om å holde flaten.¹⁷⁷ Dette bruddet viste seg først tydelig med *Morgen i mitt soverom* 1966,

¹⁷⁵ Inger Sitter, Anne Lise Holta og Gunnar Danbolt, *Inger Sitter: malerier 1952-2006*. Katalog. (Tønsberg: Haugar Vestfold kunstmuseum, 2007).

¹⁷⁶ Marit Werenskiold, ”Blått og rødt”, *Dagbladet* 4.6.71.

¹⁷⁷ ”flatness” en insistering på at det todimensjonale i maleriet muliggjorde at virkeligheten kunne gripes i en høyere og mer betydningsfull form enn i et maleri der tredimensjonalt rom fremstilles perspektivisk. Spesielt Clement Greenberg og Hans Hofmann var talsmenn for dette synet.

omtalt i forrige kapitel. I de fleste av Sitters bilder fra 1970-tallet kan finnes velmodellerte former og en illusjon av romlig dybde. På den måten kan en si at hun tok opp tendensene i tidens maleri uten å forlate det abstrakte; abstrakt maleri behøver ikke nødvendigvis bety en manglende figurasjon. En annen måte å se på forandringene hennes til mer definerte, modellerte former, er hennes draging mot det skulpturale. Som barn modellerte hun like mye som hun tegnet, så lærte hun på akademiet av Jean Heiberg at man skulle redegjøre for alle sider ved en gjenstand, og på akademiet i Antwerpen hørte hun at hun tegnet som en billedhugger.

Etter at blåfargen hadde dominert de første årene av 1970-tallet, ble koloritten mer nøkternt avdempet. Etter hvert dominerte en dusere blå tone kombinert med hvitt, sort, umbra og oker. I omtalen av utstillingen i Kunsternes Hus i 1974 peker Harald Flor på at fargeskalaen er redusert til blått og grått som de dominerende innslag, og formene har en mer presisert karakter enn sist. Han siterer kunstneren: ”Formen har vært hovedsaken for meg denne gangen, og da er det naturlig at fargen reduseres.”¹⁷⁸

Forholdet og sammenhengen mellom mennesket og naturen, mellom kroppen og landskapet, er et tema i fenomenologien.¹⁷⁹ I fenomenologisk perspektiv er naturen verken en ting utenfor oss eller noe vi produserer innenfor en kulturell bevissthet, men en kroppslig relasjon til en preeksisterende ytre verden og slik ”naturlig” for kroppen. Christoffer Tilley viser til Maurice Merleau-Ponty som hevder at skillet mellom det naturlige og det kulturelle planet er abstrakt.¹⁸⁰ Vi forholder oss til landskapet gjennom visse fellesmenneskelige elementer som transcenderer tid og rom. Et fenomenologisk perspektiv på landskapet åpner for en tolkning av meningsaspektet som oppstår mellom menneske og landskap.

Utgangspunktet er at enhver forståelse av verden begynner med opplevd erfaring av å være-i-verden. En av grunnidéene er å prøve å gripe hvordan mennesker opplever og forstår sin verden slik verden fremtrer for subjektet, der verden og subjektet er gjensidig avhengig av

¹⁷⁸ Harald Flor ”Slutt på kappløpet om å være mest moderne: Inger Sitter med ny utstilling og god samvittighet” *Dagbladet* 9.11.74.

¹⁷⁹ Arbeider av Husserl som *Méditations cartésiennes* fra 1931 og Martin Heidegger *Sein und Zeit* fra 1929 er ført videre av Maurice Merleau-Ponty med nærblick på mennesket og av Christoffer Tilley med spesialinteresse for menneskets oppfatning av landskap. Det fenomenologiske synet står i motsetning til hele den cartegianske tradisjon med todelingen av kropp og sjel. (forf.anmerkning)

¹⁸⁰ Christoffer Tilley, *The materiality of stone: explorations in landscape phenomenology*, (Oxford og New York: Berg, 2004), 23.

hverandre og ikke kan separeres.¹⁸¹ Martin Heidegger fremholder nettopp kunstverket som noe som “oppstiller en verden”, i sin form er det ikke resultat av en analyserende betraktning, men av en medlevelse.¹⁸² I kunstverket kan en stilles overfor en verden som ikke bare er en gjengivelse av et landskap, men en nyskapning som åpner for en kvalitativ forståelse av tingenes væremåte, slik at de kan bli gjenstand for en følelsesmessig identifikasjon. Kunstnerens oppgave er å avdekke sammenhenger. Kunstverket er en sammenfattende helhetsopplevelse, sier Heidegger. Sitters malerier med utgangspunkt i naturen blir et bilde av hennes meditasjoner over naturen, et bilde av hennes opplevelse av naturen og hennes medlevelse i den.

6.2 Stein og vann som det grunnleggende

Fra 1972 til 1974 arbeidet Sitter med Sten og vann- serien, *Sten og vann I* (K 72.02), *Sten og vann II* (K 72.04), *Sten og vann III* (K 73.01), *Sten og vann IV* (K 74.01) og Triptyket *Tre Vann Sten* (Ill. 20 og K 72.05). Hun opplevde 1970-årene som en nedtur med truende perspektiver og fikk et pessimistisk syn på fremtiden. Biologen Rachel Carsons bok *Den tause våren* (1962) omhandlet den vestlige sivilisasjonens farlige virkninger på jordens natur. En gruppe vestlige forskere som ble kjent som ”Roma-klubben” laget publikasjonen *Limits to growth*, et varsel om at det vestlige forbruk var farlig høyt. En bok av Gösta Ehrensvärd i 1970 med beretninger om rovdrift på naturen og om de faretruende følgene av menneskets forvaltning av vår felles jordklode, gjorde sterkt inntrykk på Sitter og fikk henne til å ville beskjefte seg med noe hun oppfattet som varig, noe som ikke var mulig å ødelegge. Hun følte at svaberg og fjell ville bestå, hva menneskene enn gjorde med kloden.¹⁸³ Fjell har for mange vært et symbol på det faste, det bestandige, ja det evigvarende. Ivar Aasens formulering ”Dei gamle fjell i syningom, [...] dei stende like trygt” gjaldt også i en ny tid.

Tre Vann Sten er et maleri, olje på lerret, med målene 100 x 230 cm. (Ill.22 og K.72.03) Her er tre, vann og sten satt sammen i et triptyk.¹⁸⁴ Fargene er duse med blålig-grå

¹⁸¹ Maria Westrum Solem, *Landskapsrom i steinalder*, Masteroppgave Universitetet i Oslo, 2007, 13-14. www.duo.uio.no/publ/IAKH2007/59867/master_mariaws.pdf.

¹⁸² Martin Heidegger og Hans-Georg Gadamer, *Kunstverkets opprinnelse/ Martin Heidegger; med en innføring av Hans Georg Gadamer*, Oversatt og med etterord av Hans Øverenget og Steinar Mathisen, (Oslo: Pax, 2000). 47.

¹⁸³ Samtale med forfatteren 12.12. 2006.

¹⁸⁴ Verket tilhører Nasjonalmuseet. Det har vært utstilt på separatutstillingen i Kunstnernes Hus i 1974, på Sitters utstilling i Galleri F 15 i 1979 og på Haugar Vestfold kunstmuseum i 2007.

nyanser som dominerer, der er innslag av umbra og små rødlige partier. Det sentralt stilte *Vann* med sine mange varierte, nesten-horisontale skikt og nyanser gir et dynamisk inntrykk av strøm og forandring og forbinder de to sidene i triptyket. Også i *Sten* er der en lagdeling som dels i strukturvariasjoner og dels i små retningsvariasjoner i det horisontale gir et levende inntrykk, og avrundingen med den vertikale laterale avgrensningen oppleves som en tydelig avslutning. *Tre*, med den abstrakte treformen strekker seg oppover i sitt nær vertikale format, dynamisk pga skråstillingen, oppover mot lyset og heller mot vannet. Treet har i seg noe av stenens og vannets karakteristika. Det kan ses som et bilde på det levende generelt sett og som et symbol på mennesket. Her er det stilt sammen med grunnlaget sitt i stein og vann, grunnlaget som det moderne mennesket vel ikke kan få ødelagt. De enhetlige trekkene i alle tre deler av *Tre Vann Sten*, det lagvise, det parallelle, det repeterende, gir en sammenheng. Sammenhengen styrkes også av fargebruken.

Av det anorganiske basale stein og vann dannes etter hvert jord og det organiske livet som treet her kan være et symbol for. Langsomt, langsomt dannes livet på jorden, fra stein og vann, fra anorganiske komponenter til encellede organismer, så til stadig mer kompliserte vesener i plante- og dyreriket.

Triptyk-formatet forekommer hyppig i kristen sammenheng og har en sterk overføringsverdi. Det konnoterer til 2000-årig kultur og signaliserer sakrale overtoner. Triptyket kan ses som en proklamasjon og som en hyllest til noe grunnleggende, til skapelsesprosessen, et utsagn om grunnleggende verdier. Tankene går tilbake til det store geologiske drama hvor landet ble formet gjennom millioner av år, til landet, havet og svabergene i skjærgården.

Et sentralt anliggende for mange kunstnere i romantikken var hvordan opplevelsen av det åndelige, det transcendentale kunne uttrykkes uten hjelp av religiøse bilder. Fra den franske revolusjon av, tok kunstnere som Ingres og Goya i bruk den tradisjonelle kristne ikonografi i fremstillingen av verdslige scener. Men i det protestantiske nord kom i tillegg også en overgang til landskapet som formidler av sterke følelser.¹⁸⁵ Edmund Burkes *Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1756) ble inspirasjon for den første generasjonen av romantikkens kunstnere. I Goethes *Den unge*

¹⁸⁵ Rosenblum, *Modern painting and the Northern Romantic Tradition* .. 1978.

Werthers lidelser, beskrives følelsene stilt overfor det storslåtte, som ofte var det ville landskapet.

Robert Rosenblum tar frem en rekke eksempler på det subline landskapet og hvordan kommentarer i samtiden forbinder det med det guddommelige og hvordan mennesket blir lite og ubetydelig i relasjon til naturen. I malerier av Caspar David Friedrich kan det være en stemning av intens samhörighet med de mest ugrepbare naturfenomener som lys, farge og atmosfære. En av Friedrichs elever, Carl Gustav Carus, siteres:

...When man, sensing the immense magnificence of nature, feels his own insignificance, and, feeling himself to be in God, enters into this infinity and abandon his individual existence, then his surrender is gain rather than loss. What otherwise only the minds eye sees, here becomes almost literally visible: the oneness in the infinity of the universe....¹⁸⁶

Opplevelsen av det overnaturlige er flyttet fra den religiøse sfære til naturen. Rosenblum fremhever en kjent opplevelse for tilskueren også i den moderne verden, en erfaring hvor individet er stilt overfor universets overveldende størrelse; de religiøse mysterier finnes i naturen mer enn i kirken. Han skriver at Edvard Munchs landskapsbilder fortsetter Friedrichs bruk av landskapet som metafor for en opplevelse som grenser til det religiøse, og at kraften i den romantiske tradisjonen og dens bruk av den ville naturen som en metafor for det overnaturlige kan følges til de amerikanske abstrakte ekspresjonistene. Inger Sitters formspråk kan også knyttes til sterke følelser for naturen og for en søken etter det transcendentale.

6.3 Indre og ytre landskap

Diptyket *Stille* 1974 har målene 120 x 160 cm. Hvert av de to lerretene er 80 cm brede. Det er malt i Villa Faraldi i 1974.¹⁸⁷ (Ill. 23 og K 74.03) Verket er i breddeformat og kan oppleves som et landskap. Fargene er nøkterne og rolige. Svart, hvitt og oker i blandinger og nyanser dominerer. På en hvitlig grunn nedad, og begrenset oppad av et sort parti, trer der frem skulpturale, horisontalt liggende elementer i midtpartiet. De skrår oppover mot hver side. De horisontale elementene gir et inntrykk av ro, men ser man på penselstrøkene i høyre del signaliserer disse driv, energi og uro. Enkeltelementene er modellert frem til

¹⁸⁶ Neun Briefe uber Landshaftsmalerei, geschrieben in den Jahren 1815 bis 1824, Dresden 1955, oversatt til engelsk av Lorenz Eitner, ed., *Neoclassicism and Romanticism, 1750 – 1850; Sources and Documents, II*, Englewood Cliffs. N.J., 1970, 48.

¹⁸⁷ Diptyket er innkjøpt av OKK. Det var utstilt på hennes separatutstillinger i Kunsternes Hus i 1974 og på Haugar Vestfold Kunstmuseum i 2007.

volumvirkning. Fargevariasjonene bidrar til dynamikken som også finnes her. I spillet mellom det dynamiske og det stabile dominerer det rolige og harmoniske.

Maleriet bringer tanken til klassisk landskapsskildring, til et landskap hvor helhetsinntrykket er ro, men hvor man ved betraktning av enkeltelementer opplever en dynamikk, uro og spenning. Uttrykket forandres om de to delene betraktes samtidig eller hver for seg. Delen med signatur, den til høyre, er når den ses alene, urolig, dynamisk; ser man begge deler av diptyket sammen, skapes harmoni og hvile. De horisontale elementene dominerer. I venstre del kommer også dynamikken sterkt frem når det betraktes alene. Vi affiseres av ”speilvirkningene” i venstre side, en duplisering som allikevel ikke er noen duplisering. I midtpartiet er volumvirkningen kraftig, en får en romfølelse. Det hvite partiet nedad kan gi assosiasjoner til et hvitt hav eller hvit himmel, og en kan se for seg et skip i verdensrommet, i eteren, et menneske alene i verden, kosmologiske konnotasjoner. Slik kan verket bli både et bilde av et landskap, et skip og et menneskeliv.

Sitter vil forbinde maleriet med stillhet. I en samtale med Jan-Åke Petterson assosierer han til det romantiske landskapsmaleriet.¹⁸⁸ Hun forteller at hun har vært opptatt av meditasjon i mange år og av Zenbuddhisme. Hun henter hvile og kraft fra meditasjonen. Zen-erfaringen er grunnet på en mental disiplin, man erfarer en ny måte å se på, se verden og forstå seg selv. Det gjøres rett og slett ved å sitte stille. Man slipper bort fra den vanemessige måten å tenke på og kommer opp på et høyere bevissthetsnivå, og det visuelle kan endres fordi noe har skjedd i sinnet.¹⁸⁹ Av modernistene forbindes særlig komponisten John Cage og miljøet rundt Black Mountain College med denne filosofien. Under en happening i Black Mountain College ble John Cage´ kommentarer notert ned av en ung student, ”In Zen Buddhism nothing is either good or bad. Or ugly or beautiful...Art should not be different than life but an action within life. Like all of life, with its accidents and chances and variety and disorder and only momentary beauties”.¹⁹⁰

¹⁸⁸ Samtale mellom Inger Sitter og Direktøren ved Haugar Vestfold kunstmuseum, Jan-Åke Petterson, under foredrag og omvisning der oktober 2007.

¹⁸⁹ www.buddhistforbundet.no/zen/praksis.html

¹⁹⁰ Marianne Bech, ”Rauschenberg Live”, i *Tidsbilleder: analyser og beskrivelser af kunsten i dag*, red. Øystein Hjort, (København: Gyldendal, 1986), 19 (i serien Skrifter utgivet af Institut for kunsthistorie, Københavns universitet, bd. 5).

I pakt med tittelen dominerer inntrykket av stillhet og ro i *Stille*. Men de urolige, dynamiske delementene gjør at en spør seg selv om tittelen kom før eller etter at verket var ferdig.

Et annet maleri, som også er malt i Villa Faraldi, *Assosiasjoner til et oliventre fra 1975*, (K.75.05), viser noen av de samme fargene og formene som *Stille*. Betydningen av strukturer i naturen alltid har vært viktig for henne, som sitert ovenfor, ”Svaberg og steiner på Hvasser (Tjøme), her trærne i olivenlunden”.¹⁹¹ Sitters interesse for stein, fjell og strukturer er det rimelig å knytte til en søken etter det basale ved tingenes vesen, en søken etter en bakenfor liggende årsak og kraft. En landskapsskildring beslektet med Sitters kan ses i Synnøve Anker Aurdals *Rommet og ordene* fra 1977, en billedvev 200 x 600 cm, som beskrives slik: ”... først og fremst et bilde av en abstrakt landskapsvisjon, et veldig rom gjennomstrømmet av bølger med lys og skygge, det hele gitt organisk liv og fysisk håndgripelighet gjennom den tekstile overflaten.”¹⁹²

Sort himmel 1975 (Ill.24 og K 75.04) er en annen type landskap enn det foregående, langt mer dramatisk og uhyggevarslende, slik også tittelen indikerer. Maleriet i akryl og olje er et høydeformat.¹⁹³ Det virker større enn målene, 160,5 x 130 cm, skulle tilsi. Fra en bakgrunn av hvitt nedad og svart oppad, springer der frem et formkompleks med tilnærmet horisontalt liggende former sentralt og vertikale elementer på hver side. Maleriet er skulpturalt, det nesten inviterer til å tas og føles på, med sine avrundede partier, furer og spekker. Koloritten er hovedsaklig sort, umbra, hvitt og oker, men krapprøde partier skinner igjennom særlig i nedre del av midtpartiet og så vidt oppad i den sorte himmelen og fremtrer i sterkere grad i høyre side. De røde partiene forsterker den dramatiske virkningen. Dramatikken økes av de skråstilte penselstrøkene i midtpartiet og de vertikale formene på hver side. De har enkelte diagonale elementer som oppleves som å springe frem foran de sentrale liggende partiene. Søyleeffekten til høyre brytes av en planforskyvning og fortsetter så oppad og noe innover i en fremover-konveks form. Er det krefter som angriper de sentralt beliggende svabergformene med sine konvekse, uregelmessige avrundede partier i høylys brutt av furer og innsøkk?

¹⁹¹ Bang-Hansen og Lie, *Villa Faraldi*, 78-79.

¹⁹² Hans-Jakob Brun, ”Etterkrigstid”, *Norges Malerkunst*, 275.

¹⁹³ Tilhører Oslo kommunes Kunstsamlinger.

Det hvite partiet nederst sammen med det øvre sorte gir også en sveveeffekt. Sammen med de svungne partiene nedad til høyre og oppad til venstre gir det bevegelse, nesten et dreiemoment. Motsatt virker himmelen, det sorte partiet oppad, dempende, stabiliserende og fremhever svabergformenrolige stabilitet. En skarp diagonal sort strek nedover mot høyre side av bildet opphever igjen følelsen av ro. Alt er ikke ro. Dette aksentueres av de skarpe krapprødt-fargede små partier på høyre side i lerretet, et dramatisk, illevarslende preg. De svakere mettede røde partiene nedover midt i bildet tar opp, balanserer og bekrefter stillferdig det dramatiske. Men de formede masser i sentrale partier holder uttrykket i stabilitet, til tross for de kraftige lett svungne søyleformene på hver side. Som utropstegn? I midtpartiet, som virker rolig med de dominante horisontale partier, finnes igjen liv og variasjon.

I dette arbeidet kan det også assosieres til verdensrommet. Stadige fremskritt i fysikk og teknikk med romferder på 1900-tallet hadde øket bevisstheten om verdensrommets ufattelige utstrekning og dermed understreket at jordens størrelse, relativt sett, var liten. Fra å være universets sentrum er vår klode blitt en liten farkost i det uendelige verdensrommet, med ufattbare avstander og uendelig tidsrom. Slik kan Sitters bilde gi oss en moderne tolkning av det uendelige, av det sublime.

Innover II¹⁹⁴ (Ill. 25 og K 76.05) signaliserer også bevegelse i sin tittel. Maleriet har et tydelig skulpturalt preg. Det er i breddeformat, 130,5 x 160 cm, Koloritten er i sort, hvitt, umbra og blått. På en sølvgrå, overveiende homogen bakgrunn, springer en veldefinert skulptural form frem, sammensatt av avrundede forskjelligartede elementer. Formene er modellert frem med mørkere avgrensninger og sentrale høylyspartier, med diagonale og vertikale kryssende furer og søkk. Penselarbeidet er synlig i de fleste partier av lerretet, mens det i venstre felt mot kanten er partier med sprayeffekt i sortfarge, noe som gir en opphevelse av volumfølelsen og av formfølelsen. Formen eller formene fyller nesten hele det store lerretet og gir følelsen av at formen vil løfte seg selv ut av lerretet. Det er essensen av form, av svaberg, som veldefinerte og absolutte, allikevel med variasjon og dynamikk. Gjennomskinnelige partier øker dynamikken og gir en "Push and pull effekt" (kfr den tyskamerikanske maleren Hans Hofmann). Svaberget letter i rommet og svever. Men det sorte partiet oppad til venstre gir et mørkere illevarslende antydning. Det bastante preget

¹⁹⁴ Innkjøpt av Oslo Kommunes Kunstsamlinger.

motvirkes og balanseres av de varierte gjennomskinnelige lagene. Svabergformen kan ses som et bilde på jorden og på mennesket.

Dette egenartede indre og ytre landskap, hvordan har hun arbeidet det frem? Ragnar Josephson beskriver kunstverkets tilblivelse på den ene siden gjennom suksessivt fremadskridende arbeid, på den andre siden gjennom en plutselig visjon og mener at hos alle kunstnere finnes en blanding av disse to elementer. Han siterer S. Alexander, at kunstneren først oppdager hva han vil uttrykke gjennom å uttrykke det, at kunstneren ikke har noe klart indre bilde av sitt verk og ikke vet hva han vil si før han har sagt det; det kommer til ham selv som en åpenbaring.¹⁹⁵ Henri Focillon (1881-1943), fransk kunsthistoriker, fremholder i *Vie des formes* fra 1934, at kunstnerens egenart består i å tenke i materielle former. Formen er ikke et symbol (signe) på kunstnerens følelser, formen er identisk med følelsen. Formen er i seg selv virkelighet (réalité) og ikke et tegn på den.¹⁹⁶ At formen bærer frem et innhold, fremføres også av Peter Anker :

Det kan neppe understrekes ofte nok at en rent formal oppfatning av det nonfigurative og abstrakte maleri bare dekker den ene halvparten av sannheten, kunstverket fylles også av et innhold, og de skiftende aksjoner og reaksjoner, avspeiler noe mer enn kunstnerens forandrede holdning til rent formale problemer. For den som hele tiden arbeider med former, er formen ikke bare en måte å uttrykke seg på, men å tenke på og føle med. Nye erfaringer, opplevelser, ytre impulser avspeiles i forandringen av formen.¹⁹⁷

I et intervju med Sitter hvor det spørres om hennes egne prosesser i forhold til bildet, svarer hun:

... Jeg opplever at jeg må kaste meg ut på de 1000 favner hver eneste gang. Jeg har ikke noe utgangspunkt, famler meg frem – jeg har en følelse av hva jeg vil med bildene. Noe i retning av at jeg vil få dem til å bli som levende strukturer, som organismer. Jeg kan høre at det lyder pretensiøst, men det er nå dette jeg hele tiden kretser om. Prosessen er infernalsk fordi den hele tiden må være så levende. Så fort den størkner, størkner selvsagt bildet, det er en allmenn sannhet. ...¹⁹⁸

På direkte spørsmål om hvordan hun arbeider, forteller Sitter til meg om en oppstartsfase, ofte etter meditasjon, og at det utvikler seg en dialog med lerretet. Hun står i atelieret og maler uten direkte forlegg fra naturen. I arbeidet på lerretet og pendlingen mellom det tilfeldige og det hun vil uttrykke, vektlegger hun en lydhør dialog med bildet, det spontane

¹⁹⁵ Ragnar Josephson, *Kunstverkets fødsel*, (Stockholm: Natur och kultur, 1940), 26.

¹⁹⁶ Vibeke Hurum, "Tema med variasjoner. Johs. Rians billedspråk 1950-1981", Magisteravhandling, Universitetet i Oslo, 1996, 12.

¹⁹⁷ Peter Anker, "Inger Sitter", *Kunsten I dag*, 1965, nr.1:11.

¹⁹⁸ Jon Lie, "Inger Sitter: Stridbar, vital og ydmyk", *Kunstforum* nr 2 1981:4. (Oslo: Bonytt Kunstforlag).

og det autentiske. Et hoveduttryksmiddel synes å være det frie penselstrøket. Det kan kanskje tolkes til at strøket både er et uttrykk for følelser og at strøkets virkning vurderes i dialogen med lerretet. Slik kan en ane en postmodernistisk holdning hos henne. Etter hvert tar lerretet over, og når hun tilslutt ikke har noe mer å føye til, bildet er ferdig.¹⁹⁹

Forestillingen om maleren i dramatisk dialog med lerretet er for mange særlig knyttet til Harold Rosenbergs tolkning av New York skolen som "actionpainting", maleriet som "en begivenhet". Slik Thorkildsen tolker Rosenberg, er hva han ønsker å understreke, at maleren ikke hadde til hensikt å male noe bestemt og at det å male blir et eksistensielt møte mellom maleren, redskapene og lerretet.²⁰⁰ Et slikt møte kan også sees i Sitters arbeide på lerretet.

Johan Fredrik Michelet ser en naturalisme i bildene hennes, mer enn et abstrakt maleri, "en slags form for nærbilder av detaljer hentet fra klipper og svaberg ved kysten,[...] omskapt til kunst gjennom komposisjonell struktur, rytmikk og andre formale verdier."²⁰¹

Disse formene som så mange forbinder med svaberg, er de tegnet direkte fra naturen? Nei, hun maler i atelieret, uten direkte forelegg i foto eller tegninger, svarer hun til meg. Men i et intervju fra midten av 1970 årene forteller hun at hun etter hvert er begynt å ta med skisseblokken ut i naturen "for å få de organiske formene inn i hånden, så å si".²⁰² Og i et intervju i 1977 sier hun blant annet "Jeg skal tegne mer og mer fra naturen - direkte også, ikke bare via hukommelsen. [...] Naturen er min beste modell."²⁰³

6.4 Kropp og sten, Menneske og natur

Om forholdet mellom mennesket og naturen, siterer kunsthistorikeren Holger Koefoed Friedrich Nietzsche, "Forsøker vi å betrakte landskapet i seg selv, oppdager vi ikke annet enn oss selv. Og forsøker vi å fatte oss selv, kommer vi til intet annet enn landskapet."²⁰⁴ Og Koefoed fortsetter, "Vi er fange av det vi selv er en del av". Fra å betrakte verden slik det

¹⁹⁹ Samtale i Oslo 12.12.06.

²⁰⁰ Åsmund Thorkildsen, "Tolkningsproblemer i New York skolen", Magisteravhandling, Universitetet i Oslo, 1983, 2.

²⁰¹ Johan Fredrik Michelet, "Nærbilder fra kysten", VG, 18.2.77.

²⁰² Lotte, "Sesongåpning i Kunstforeningen", *Bergens Tidene*, 4. 9.75.

²⁰³ Bernhard Rostad, "Møt ikke kunsten med skylapper", *Dagbladet*, 7.2.77.

²⁰⁴ Friedrich Nietzsche sitert i Holger Koefoed, *Modernismen i kunsthistorien: fra 1870 til 1990*, (Oslo: Yrkesopplæringen ans, 1998), 184.

observerende, analyserende mennesket har gjort, i særlig grad i tradisjonen fra Galilei og Descartes, kan man i stedet oppleve verden med en helhetsfølelse, en væren-i-verden som Martin Heidegger uttrykker det. Man er en integrert og integrerende, sammenhengende del av verden. Når de lyrisk abstrakte malerne malte sin opplevelse av naturen, gir kunstverket en sammenfattende helhetsopplevelse som det ligger nær å bruke et fenomenologisk aspekt på. I Sitters bilder i 1970-årene er det særlig klart at vi har verker hvor kunstneren opplever naturen medlevende. Vi kan finne igjen både et bilde av naturen og lett kjennelige antropomorfe elementer i en del av maleriene til Sitter i denne perioden.

I en rekke av bildene til Sitter fra 1970-tallet ses svabergformer som også gir assosiasjoner til mennesket, til kropp og til anatomidetaljer. Som eksempler kan nevnes *Sten og vann IV* (K 74.01), *Torso I* (K 74.16) og *Torso II, Til minne om Berit* (K 75.03), *Hudløs* (K 76.04), *Komposisjon III* (K 78.02) og *Kontemplativt* (K 79.04).²⁰⁵ Noen ganger kan hele bildet innebære en menneskeliknende form, oftere er der fragmenter som både konnoterer til former hos mennesker og til former som svaberg og stein i naturen. Fragmentets posisjon i romantikken som bærer av helheten er ført videre i modernismens kunst av mange, også av Sitter. Den svenske kunsthistorikeren Beate Sydhoff formulerer seg slik om hennes kunst:

Naturen blir, när den gestaltas i en abstrakt form, både en form for sublimering och ett märkligt detaljstudium. Inger Sitters målningar visar utsnitt av naturen, vi ställs framför klippskrever, släta former, både sensuellt og våldsamt omformade bergsdeler. Vi får ta ställning til dessa som utvecklas framför våra ögon samtidigt som dessa detaljer aldrig kan ge oss annat än en fragmentarisk kunskap för öget. Inger Sitter offerar det tydliga i detaljen för att istället låta den stå för helheten. Detaljen får stå för det kosmiska, klippskrevan berättar samtidig om krafter och rörelser i den hela naturen. Denne helhetsopplevelse finns ständigt i hennes målningar. Ingenting berättar om en form utan at samtidig ställa den i relation til alla former. Egentlig er denna natur också en symbol för en kosmisk kamp. Steget mellan natur og mänsklig kropp er inte långt, i kampen omformas allt til samma organiska og sensuella form. Den mänskliga kroppen blir också en del av den kosmiska helheten, liksom klippdetaljen bär den upp sin del av et universum.²⁰⁶

Slik er verkene åpne for mange tolkninger og opplevelser.

Komposisjon III (K 78.02) er i sorte toner av akryl, tusj og fargekritt på papir, i stående format, 94 x 75 cm.²⁰⁷ Hovedinntrykket er en sort hovedform, en sort figur, på hvit bunn. I midtpartiet ses feiende, store skråstrøk. De store strøkene gir plass for de store

²⁰⁵ Berit Soot Kløvig, billedkunstner og samarbeidspartner i "Park 62". Døde i 1975.

²⁰⁶ Beate Sydhoff, "Inger Sitter", *F 15 – Kontakt*, 1974, nr 10.

²⁰⁷ I Nasjonalmuseets eie.(MS-02780-1988). Utstilt på Galleri F15 i 1979.

følelsene. De store, sorte strøkenes uttrykk er modifisert og komplettert av små parallelle tusjstreker som differensierer uttrykket. I andre partier er sortfargen variert med sort kull og fargekritt slik at der skapes en rikdom av sorte toner fra de matteste kullsorte til de blanke tusjsorte. Lyst blålige overtoner i de hvite og grålige partier varierer og beriker uttrykket med uro og bevegelse i midtfeltet. Mer ensartede roligere former gir den nedre del av bildet en stabilitet. Det er noe som står fast tross kreftene som tegnes av strøkene i midtpartiet, som inntrykk av en kropp som står fast tross utenforliggende antagonistiske krefter. En fortelling om vind, motvind, påvirkninger og påkjenninger. Men sentralenheten står i sin vertikalitet i mot. Der er flere ”ben” å stå på, de er alle vertikale. De støtter hverandre - de står sammen og tross en splittelse vertikalt og en lagdeling horisontalt, fremkommer en helhetlig skikkelse.

6.5 Sammenstilling av flere likeverdige former

Natur, (K 74.02), *Piemonte* (K 75.01), *Masser i bevegelse* (K 76.02) og *Bevegelig* (Ill.25 og K 79.02), har sterke fellestrekk i komposisjonen.²⁰⁸ De har alle en tilnærmet vertikal akse gjennom hele bildets midtparti. Denne gir en dramatisk kløft og et inntrykk av bevegelse, som om formene på hver side av kløften var på vei bort fra hverandre. De moderat skrånende akser i bildet gir en behersket dynamikk og uro. I alle er der en lys bakgrunn, og de enkelte formene er liknende og oppleves likeverdig. En sentral akse i bildet brukes ofte i romantikernes søken etter symboler i virkeligheten, hevder Rosenblum i forbindelse med Munchs *Fruktbarhet* 1898, et tresnitt, kvinne og mann i innhøstningsarbeid på hver side under et sentralt plassert tre. Hos Sitter rommer komposisjonsformen både et mangfold og en samlende enhet som kan tolkes i mange retninger.

Bevegelig (Ill.25) fikk jeg anledning til å inspisere grundig i Statens Museum for kunst i København. Maleriet er olje på lerret, netto mål 201 x 180 cm. Helhetsinntrykket er multiple former arrangert tilnærmet symmetrisk rundt en vertikal akse. Fargene er overveiende blåtoner som assosierer til harmoni og det eteriske. Det er en lys gråhvit bakgrunn i hele bildet. Ellers dominerer blått med innslag av grå og rødlige toner. I et lite og uregelmessig parti midt i øvre høyre kvadrant ses underliggende lag i kraftigere kinarødt og oker. Dette lille partiet klinger sammen med de mer avdempede tonene i grått og rødlig i de større partiene i maleriet. Teksturen skifter fra meget tynt malte partier hvor penselstrøkene ikke synes, til tykke lag av maling i brede, ekspressive strøk. I partier er det lagt et tynt lag av

²⁰⁸ Piemonte, ordbetydning: ved foten av fjellet. P er også et landskap i Nord-Italia.

hvitlig lasur over pastose partier. Det skaper en slørvirkning, slik man mer utpreget så det i *Komposisjon I* (1960-61).

Todelingen av billedflaten som er forårsaket både av de spisse hvitlige partier som er malt sent i forløpet og av en gråsort strek oppad, gir både bevegelse og balanse. Høyre side av bildet har et mer dynamisk preg enn venstre, kanskje på grunn av mer skråttstilt og smalere form på hovedelementet, på grunn av dettes større relieffvirkning og på avgrensningen oppad og utad som er formet som små parallelle streker som gir en pigget, strittende effekt. De moderat skrånende akser i bildet gir en dynamikk som motvirkes av formenes lyse, blålige toner. Det eteriske aspektet med blåtoner som kan knyttes til evighet, himmel og uendelighet, skiller dette maleriet fra de beslektede arbeidene *Natur*, *Piemonte* og *Masser i bevegelse* som alle har en mer jordnær karakter.

Bildets dynamiske inntrykk konnoterer til skyformasjoner. Det kan også konnotere til veggmaleriet i Norges Handelshøyskole, men i *Bevegelig* er det mer ensartede former som interagerer i et dynamisk, men strengere spill. Det dynamiske uttrykket finnes i tillegg til de som er nevnte ovenfor, *Natur*, *Piemonte* og *Masser i bevegelse*, også i malerier med et mer monolittisk preg som *Svevende tyngde* (K 74.09). I andre arbeider med monolittisk preg dominerer et statisk uttrykk som i *Fjell*, også kalt *Hvile* (K.79.01).

6.6 Svabergformene i 1970-1979

I denne perioden er der i alt 86 registrerte staffelimalerier. Sitter laget også en rekke romutsmykninger i disse årene.²⁰⁹ Store former bearbeidet til tredimensjonal virkning er et dominerende trekk i Sitters malerier fra 1970-tallet.

Det kvantitative aspektet

Det finnes en lang rekke arbeider hvor en kan finne en tilknytning til svabergformene.

Titlene på verkene har ofte assosiasjoner til landskap og særlig til stein, fjell og vann. Av

²⁰⁹ I 1970-71 kom veggdekorasjonen i Auditorium maximum på Norges Landbrukshøyskole på Ås, det nåværende Universitet for miljø og biovitenskap. De var planlagt i samarbeid med arkitekten for bygget, Leif Moen. Det er et veggrelieff i betong med lysende loddrette glasslameller, 2240 x 1100 cm.

I 1972 vant hun en konkurranse om utsmykning av Karlstad bibliotek.

I 1972-73 laget hun en lekeskulptur til Stovner skole i samarbeid med interiørarkitekten og kunsthåndverkeren Bjørn Engø.

I 1973 malte hun i trappeoppgangen på Hauketo skole et stort maleri direkte på den hvite veggflaten. Det har gjenkjennelige svabergformer.

Park 62-gruppen med Inger Sitter, Irma Salo Jæger og Berit Soot Kløvig ble dannet i 1971 på bakgrunn av felles interesse for miljøproblematikk og med håp om å få utsmykningsoppdrag. Gruppen holdt utstillinger og seminarer.

titlene som peker på svabergtilknytning kan nevnes *Sten og vann I*, *Sten og vann II*, *Sten og vann III*, *Sten og vann IV*, og Triptyket *Tre Vann Sten*, videre *Knugende masser*, *Noe natur*, *Natur*, *Vann og Fjell*, *Fri horisont*, *Landskapsformer* og *Som hud og sten*.

Ser en etter svabergformene i maleriene, finnes hovedkriteriet, (forekomsten av konvekse, uregelmessige, avrundede former med furer og innsøkk som inntar en vesentlig del av maleriets overflate), i mange av maleriene hennes i denne perioden. De mest i øyenfallende kan kanskje være *Svart himmel*, *Innover* og *Fjell*. I 1970-årene ses også en overgang fra de muntre fargene over mot blått som hovedfarge, deretter fra 1974 mot dominans av sort, hvitt, oker og umbra som også kan bringe tankene mot svaberg. Formene er det viktigste i antagelsen av om det foreligger svabergtilknytning, men fargene er naturligvis medvirkende. I denne perioden er også koloritten med nyanser av grått, svart, oker og umbra lett å forbinde med svaberg. Formene blir tydeligere med de beherskede fargene. I resepsjonen av hennes arbeider vektlegges også assosiasjoner til svaberg og natur i denne perioden.

Det kvalitative aspektet

Hvorledes anvender Sitter svabergformene i denne perioden? Ved formal analyse har jeg vist at det oppstår en rekke forskjellige uttrykk. I noen arbeider dominerer ett hovedelement som en monolittisk form, i andre og de fleste, finnes sammensatte strukturer med vekslende uttrykk. I enkelte verker er det en konsentrasjon om naturformer i detaljer blåst opp i stort format og nøkterne, nesten asketiske farger. Det formale uttrykket i de bearbeidede, modellerte formene er variert og kan gi et rikt spekter av konnotasjoner. Kroppen blir tydeligere i bildet. Detaljer i steinformasjonene blir som detaljer i anatomi. Formene kan ses som en metafor for mennesket, og kosmologiske perspektiver finnes også. Disse veldefinerte formene kan settes i forbindelse med den sterke tendensen i maleriet i tiden mot et figurativt inntrykk. Det er også rimelig å se Sitters uttrykk i 1970-årene i sammenheng med hennes trang til å uttrykke seg tredimensjonalt.

7. Sammenfatning og konklusjon

Betydningen av landskapsformer i Inger Sitters maleri, med særlig vekt på svabergformene har vært tema for denne oppgaven.

Det kvantitative aspektet

Spørsmålet om hvor og hvor hyppig disse landskapsformene forekommer i Sitters kunst, er det gjort rede for i hvert av de foregående kapitlene. Sammenfattende kan en si at i 1953-1954 er alle de registrerte arbeidene hennes inspirert av svabergformasjoner inntil hun bosetter seg i Paris i høsten 1954. Der arbeider hun med grafikk med utgangspunkt i svabergene. Hun går over i en abstrakt uttrykksform i 1955, og arbeidene blir vanskeligere å relatere til svaberg. I et maleri som *Komposisjon II* 1955 er allikevel svabergformene med. Oftest viser komposisjonene fra denne tiden en tydelig korsform som i *Komposisjon I* 1956-58. Her dominerer korsformen, men store avrundede former kan også anes. I andre finnes en kombinasjon av korsformen og tydeligere svabergformer som i *Komposisjon II Flamsk* 1959. Tydeligst fornemmes svabergformene i *Komposisjon I* 1960. I første halvdel av 1960-årene dominerer collageformen i Sitters arbeider, og tydelig svabergformer har jeg ikke påvist. Relativt sett er det altså inntil siste halvdel av 1960-årene få arbeider som jeg kan relatere til svaberg. I siste halvdel av 1960-årene dukker det igjen opp veldefinerte former i maleriet med kriterier som undersøgeren har satt opp som svabergformer, men som i arbeidene i fargevalg og helhetskomposisjon gir formene en ”luftigere” virkning. Eksempler på dette er *Sommer, Lys, Februar, April* og mange andre. Det store veggmaleriet i Norges Handelshøyskole fra 1967 viser særlig tydelig svabergformer. I 1970-årene finnes en rekke arbeider med veldefinerte former av svabergkarakter i nøkterne farger. Koloritten i disse gjør at formene trer tydelig frem og også koloritten har tydelig gjenklang av svaberg.

Det kvalitative aspektet

Formene er store og kan være med på å gi hennes arbeider en insisterende styrke. Alltid opptatt av form per se, i svabergene fant hun former som hun annekterte, gjorde til sine. Disse formene som hun tok i bruk i 1950-årene brukes dels tydelig og klart som i *Sten og vann* i mange utgaver opp gjennom årene, dels skimtes de bare som i bildene fra 1950-tallets siste halvdel og begynnelsen av 60-tallet, dels er de forvandlet til skyliknende formasjoner og har fått et helt annet preg i siste halvdel av 1960-årene. I 1970-årene kommer svabergformene tydelig og sterkt tilbake.

Svabergformene, som former med relasjon til naturen, er tydelige når hun begynner å bruke dem i 1954. Etter hvert kommer det en formoppløsende tendens i maleriet hennes. Formene blir lite fremtredende bak laseringer, og de oppløses i diffuse overganger. Senere forsvinner de i mørke farger og collager på begynnelsen av 1960-tallet. Så, fra rundt 1965, finnes igjen mer definerte former, oftest med flatekarakter. På 1970-tallet ses en rekke presist modellerte former med tydelig tredimensjonalt preg. Slik kan denne perioden på tjuefem år jeg har arbeidet med ses som en veksling mellom definerte former i én periode, til formoppløsning i neste periode, så tilbake igjen til omhyggelig fremarbeidede, veldefinerte, velmodulerte former av tredimensjonal karakter. Spørsmålet melder seg om hennes bruk av svaberg, stein og fjell i arbeider etter 1979. Det er et spørsmål jeg gjerne vil komme tilbake til. Omfanget av denne oppgaven gjorde at jeg valgte å konsentrere mitt arbeid om den gjennomgåtte perioden og bruke plassen på å se dette aspektet i sammenheng med hennes produksjon for øvrig i perioden.

Ved formal analyse av utvalgte arbeider har jeg vist at det er oppstått svært forskjellige uttrykk. *Sten og vann* 1954 fremstår som en analyserende redegjørelse og en kraftfull presentasjon av interagerende former i et abstraherende formspråk. *Komposisjon I* 1960 har et abstrakt, poetisk drømmende uttrykk. Veggmaleriet fra Norges Handels høyskole fra 1967 har kraftfulle former i et sterkere ekspressivt uttrykk med referanser til naturen utenfor. Fra 1970-årene viser *Sten og vann* serien, *Stille*, *Svart himmel* og *Innover* dystre eksistensielle overtoner i et indre landskap fullt av skulpturale former. I samme tidsrom forener *Bevegelig*-gruppen interessante formale kvaliteter med dynamiske sterke og balanserte uttrykk. Maleriene er åpne for mange tolkninger. Her er ikke så tydelige likhetstrekk med den ytre verden at der stenges for andre assosiasjoner. Men formenes uttrykkskraft berikes og tilføres ekstra dimensjoner og fortellerkraft med konnotasjonene til svaberg og vann. Forbindelsen til geologi, til skapelsesprosessen, til millioner og milliarder av år, ja til evigheten åpnes opp. Sammenhengen med naturen som helhet og dermed også med det enkelte mennesket som en del av naturen klinger i disse bildene. Slik står disse formene for seg selv som former og samtidig for uendelig mye mer.

Svabergformene knytter Inger Sitters maleri til den norske landskapstradisjonen. Formene har gitt opphav til en rekke uttrykk med et vidt betydningspotensial og står også som distinkte selvstendige uttrykk i en abstrakt ekspressiv tradisjon. Svabergene er form og svabergene er metafor.

Kildeliste

Litteraturliste

50-årene - et gjennombrudd: 50-årenes kunst og kultur i Norge, sett i internasjonal sammenheng: billedkunst, arkitektur, musikk, film, litteratur, teater. Redaktør Karin Hellandsjø. Utstillingskatalog, Henie Onstad Kunstsenter 17.6-12.9.1982.

Anderson, Giske. "Hos Inger Sitter i Savigny-sur-Orge". *Arbeiderbladet* 17.10.64.

Anker, Peter. "Tradisjon og impuls i norsk maleri". *Kunsten Idag* 1955, nr.4: 5-29.

_____. "Abstrakt kunst i Norge". *Paletten* 1957: 81-85.

_____. "Unga norrmän". *Paletten* 1959, nr1:18-22.

_____. "Inger Sitter i Galleri KB". *Arbeiderbladet* 23.11.61.

_____. "En ny Inger Sitter". *Arbeiderbladet* 5.11.64.

_____. "Inger Sitter". *Kunsten Idag*, 1965, nr 4: 4-21.

_____. "Forord". *Inger Sitter*. Katalog Festspillene i Bergen, 1966.

_____. "Atten år etter, eller Historien om modernismens skjebnesvangre gjennombrudd i Norge". *Kunsten Idag* 1973 nr.3/4: 77-97.

_____. "Inger Sitter i 1984: "overganger/tra[n]sitions"; malerier, tegninger, paintings, drawings; 29. september - 28. oktober 1984, Oslo, 1. september - 25. november 1984, Trondheim. Trondheim: Galleri Riis, 1984.

_____. "Forord". Askeland, Jan og Halfdan Ljøsne, *Knut Rumohr*. Bergen: Nord 4, 2000.

Anker, Peter og Ole Henrik Moe. *Inger Sitter*. Oslo: Schibsted, 1987.

Appignanesi, Richard og Chris Garratt. *Postmodernisme for begynnere*. Oslo: Bracan forlag, 1995. 30.

Askeland, Jan. *Norsk malerkunst: Hovedlinjer gjennom 200 år*. Oslo: Cappelen, 1981.

Askeland, Jan. "Utstillinger i Kunstnernes Hus 1930-1980". *Kunstnernes Hus: 1930-1980*. Oslo: Kunstnernes Hus, 1980.197-198.

Asse, Geneviève. *Geneviève Asse: Separatutstilling*. Katalog nr. 281, Oslo: Kunstnernes Hus, 1965.

Bang-Hansen, Pål og Jon Lie. *Villa Faraldi*. Oslo: J.W. Cappelens forlag, 1986. 78-79.

Bazaine, Jean. *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*. Paris: Editions du Seuil, 1953 (ny utgave revidert og forøket)

_____. *Exercice de la peinture*. Paris: Éditions du Seuil, 1973.

Bech, Marianne. "Rauschenberg Live". *Tidsbilleder: analyser og beskrivelser af kunsten i dag*. Redaktør Øystein Hjort. København: Gyldendal, 1986. 19.

Beauvoir, Simone de. *Det annet kjønn*. Oversatt av Bente Christensen. Oslo: Bokklubben, 2005. (1.utgave, Beauvoir, Simone de. *Le deuxième sexe*. Paris: Librairie Gallimard, 1949).

_____. *Mandarinene*. oversatt av Anne Elligers. Oslo: Pax, 1999. (1. utgave *Les Mandarins*. Paris: Gallimard, 1954).

Berg, Lorens. *Tjømmøe: En Bygdebok*. Tjømmøe: Tjømmøe kommune, 1980. (1.utg. Kra: Hauffs bkh, 1920).

Bjerke, Øivind Lorents Storm. "Bilder som kritisk praksis: Håkon Blekens kulltegninger". *Håkon Bleken: Betrakter og budbringer*. Redaktør Øivind Storm Bjerke. Oslo: Orfeus, 1997.

_____. Niclas Gulbrandsen. Oslo: Labyrinth Press, 2003. 52.

Boudaille, Georges og Patrick Javault. *L'Art abstrait*. Paris: Nouvelles editions francaises, 1990.

_____. *Les Peintres Expressionnistes*. Paris: Nouvelles editions francaises, 1976.

Breivik, Anne. *S. W. Hayter og hans norske elever*. Katalog nr 463, Kunstnerne Hus, Oslo.

Brun, Hans-Jakob. "Norsk maleri 1940-1980". Magisteravhandling, Universitetet i Oslo, 1983. 136-137, 152-154.

_____. "Etterkrigstid". *Norges malerkunst*. Redaktør Knut Berg, Bind 2. Oslo: Gyldendal, 1993. 201-346.

_____. "I den beste hensikt – Et perspektiv på norsk etterkrigskunst". I *Terskel* nr.1 – 1990. Oslo: Museet for samtidskunst, 85-94.

Carl Nesjar. Redaktør Einar Wexelsen. Tønsberg, Oslo: Haugar Vestfold kunstmuseum. Labyrinth Press, 2008. 33.

Ceysson, Bernard et al. *Vingt-cinq ans d'art en France. 1960-1985*. Paris: Larousse.1986.

- Ceysson, Bernard, Christine Manessier og Jean-Marie Lhôte. *Manessier, Lumières du Nord*. Tournai: La Renaissance du livre, 2000.
- Charbonnier, Georges. "Entretien avec Alfred Manessier" i Charbonnier, Georges, *Le monologue du peintre*. Bind 1, Paris: René Julliard, 1959. 81.86.
- Christensen, Haaken. *Essays: Serge Poliakoff, Olivier Debré, Alfred Manessier, Horst Janssen*. Oslo: Labyrinth press.1997.
- Danbolt, Gunnar. *Norsk Kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, 2.utg. Oslo: Samlaget. 2001.
- Drucker, Johanna. *Theorizing modernism: Visual art and the critical tradition*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Dæhlin, Erik. *Samtaler med Inger Sitter*. Oslo: Orfeus forlag, 1999.
- Egeland, Erik. *Kunsten i kaos*. Oslo: Elingaard forlag, 1969.
- Europop: a dialogue with the US*. Katalog Arken Museum of Modern art, 30.januar -2 mai 1991.
- Flor, Harald. "Slutt på kappløpet om å være mest moderne: Inger Sitter med ny utstilling og god samvittighet". *Dagbladet* 9.11.74.
- Fokus 1950: norsk kunst i etterkrigstiden*. Redaktør. Audun Eckhoff, Oslo: Museet for samtidskunst, 1998.
- Fredly, Janne. "Konkret kunst i Norge i 50-årene". Hovedoppgave. Universitetet i Oslo. 2005."
- Gjessing, Steinar. *Kunstnernes Hus 1930 -1980*. Oslo: Kunstnernes Hus. 91, 94.
- _____. "Den konstruktive arv". i *Kunstnernes Hus 1930-1980*. Redaktør Steinar Gjessing. Oslo: Kunstnernes Hus. 1980. 153-156.
- _____. "Fokus 1950". I *Fokus 1950: Norsk billedkunst i etterkrigstiden*. Oslo: Museet for samtidskunst, Spartacus, 1998.
- _____. "Figur og rom i norske etterkrigskunst". I *Fokus 1950: Norsk billedkunst i etterkrigstiden*. Oslo: Museet for samtidskunst, Spartacus, 1998.
- Guilbaut, Serge. *How New York stole the Idea of Modern Art: abstract expressionism, freedom and the Cold War*. Chicago: University of Chicago Press. 983.
- Hacker, Peter. *The Renaissance of Gravure: The Art of S.W. Hayter*. Oxford: Clarendon Press, 1988, 1.

- Harambourg, Lydia. *L'Ecole de Paris 1945 – 65: Dictionnaire des peintres*. Paris: Editions Ides & Calendes, 1993.
- Harrison, Charles. "Abstract Expressionism". *Concepts of modern art*. Redaktør Nikos Stangos. 169-212. London: Thames & Hudson, 1994. 191,192.
- Hayter, Stanley William. *S.W. Hayter og hans norske elever: Kunstnernes Hus 25.aug.-30.sept. 1979*. Utstillingskatalog, Katalog nr 463. Oslo: Kunstnernes Hus, 1979.
- Heidegger, Martin og Hans-Georg Gadamer. *Kunstverkets opprinnelse/ Martin Heidegger: med en innføring av Hans-Georg Gadamer*. Oversatt og med etterord av Einar Øverenget og Steinar Mathisen. Oslo: Pax, 2000.
- Hellandsjø, Karin. "Jakob Weidemann og det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge 1945-1965." Magisteravhandling. Universitetet i Oslo. 1978.
- _____. "Det abstrakte maleris gjennombrudd i Norge i 50-årene belyst ved mønstringer i Kunstnernes Hus og debatten som fulgte". I *Kunstnernes Hus 1930-1980*. Oslo: Kunstnernes Hus, 1980. 179.
- _____. "Modernismen i Europa og Norge 1945-55 - gjensyn og tilbakeblikk", i Fokus 1950: Norsk billedkunst i etterkrigstiden. Red Audun Eckhoff. Oslo, Museet for samtidskunst, Spartacus, 1998.
- Hennum, Gerd. *Med kunst som våpen: Unge kunstnere i opprør 1960-1975*. Oslo: Schibsted, 2007. 102.
- Heyerdahl, Reidunn Døving, "Differences and similarities between representational and Abstract art." Hovedoppgave høsten 2002, Universitetet i Oslo.
- Holm-Johnsen, Hanne. "Inger Sitter". I *Norsk Kunstnerleksikon*. Bd. 3. Oslo: Universitetsforlaget, 1986.553-558.
- Hougen, Pål. "Nye signaler i nye materialer", Katalog *Høstutstillingen 1978*, 12.
- Hovdenakk, Per. "Inger Sitters Festspillutstilling". *Arbeiderbladet* 6.6.66.
- _____. "Franske forbindelser". I *Franske forbindelser*, red. Kathrine Ringnes. Katalog. Henie Onstad kunstsenter, 2005.
- Hurum, Vibeke. "Tema med variasjoner: Johs. Rians billedspråk 1950-1981". Magisteravhandling, Universitetet i Oslo, 1996.
- Jacobsen, Georg, *Noget om konstruktiv form i billedkunst*. København: Gyldendal, 1965. 9.
- Jensen, Olav Harald og Arnljot Strømme Svendsen. *Norges Handelshøyskole femti år*. Bergen: Norges Handelshøyskole, 1986. 354.
- Jones, Lois Swan, *Art information: research methods and resources*. Dubuque, Iowa 1990.

Jonsrud, Even Hebbe, Gunnar Sørensen og Bjørn Melbye Gulliksen. *Norsk maleri 70- tallet*. Oslo: Tanum Norli, 1980.

Josephson, Ragnar. *Konstverkets födelse*. Stockholm: Natur och kultur, 1940. 26.

Jørgensen, Harald. *Hovedoppgaven: skikk og bruk i oppgavearbeidet*. Oslo: Novus, 1993. 57.

Kandinsky, Wassily. *Point and line to plane*. Oversatt av Howard Dearstyne og Hilla Rebay. New York: Dover Publications, 1979. (opprinnelig utgave *Punkt und Linie zur Fläche*, i 1926 som Bauhaus-bucher, 9.)

Kandinsky, Wassily. *Om det åndelige i kunsten* (1912), Norsk utgave oversatt av Mikkel B. Tin. Oslo: Pax, 2001.

Kirkholt, Tore. "Norsk kunstkritikk i brytningstid: Møtet med det ikke-figurative måleriet 1945-1965". Hovedoppgave. Universitetet i Bergen. 1996.

Kirkholt, Tore. "Kritikken av overflaten: Norske kunstkritikeres møte med det nonfigurative måleriet." *Kunst og Kultur*, 2002, nr 4.

Klee, Paul. *Das bilderische Denken: Schriften zur Form und Gestaltungslehre*, herausgegeben und bearbeitet von Jurg Spiller, Basel 1956.

Klee, Paul. "The Modern as Ideal", i *Art in Theory*, red. Charles Harrison and Paul Wood. Oxford UK: Blackwell Publishing, 2.utg, 2003. 364.

Koenig, John-Franklin. "Abstraction chaude in Paris in the 1950s". I *Reconstructing Modernism, Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*. Redigert av Serge Guilbaut. Cambridge, Massachusett: The MIT press, 1990), 4.

Koefoed, Holger. *Modernismen i kunsthistorien: fra 1870 til 1990*. Oslo: Yrkesopplæringen ans, 1998. 184.

Koefoed, Holger, *Billedkunstneren Halfdan Ljøsne*. Oslo: Labyrinth press, 1998.13.

Konkret: Nonfigurativ kunst i Norge 1920-2000. Katalog. Redaktør Fredrikke Schrumpf. Lillehammer: Lillehammer kunstmuseum, 2002.

Kunst eller kaos? En antologi. Redaktør Kjell Bækkelund. Oslo: Fakkelpøkene, 1969.

Kunstnernes Hus 1930-1980. Redaktør Steinar Gjessing. Oslo: Kunstnernes Hus, 1980.

Kvande, Ingunn Øren. "Non-figurativt maleri og skulptur, 1950-60-årene". *Konkret: Nonfigurativ kunst i Norge 1920-2000*. Redaktør Fredrikke Schrumpf. Lillehammer: Lillehammer kunstmuseum, 2002.

Landsverk, Johanne. "Motsetnader. Ei undersøkning av Gunnar S. Gundersens kunst i

- perioden 1950-1967 med særlig vekt på det motsetningsfylte forholdet mellom flate og rom, figur og grunn." Hovedoppgave. Universitetet i Oslo, 2003.
- Lie, Jon. "Inger Sitter: Stridbar, vital og ydmyk", *Kunstforum* nr 2 1981:4. (Oslo: Bonytt Kunstforlag).
- Liisberg, Olaf. "Moderne norsk kunst". A5: *Meningsblad for unge arkitekter*, 10 (1959). Særnummer. Oslo: Tanum, 1959. 4-6.
- L'Envolée lyrique: Paris 1945-1956*, katalog, red. Giovanna Rocchi, (Milano: Skira, 2006).
- Loge, Øystein. *Deformasjonen: nedbrytningen av det klassiske naturbildet i norsk landskapskunst: Peder Balke, Lars Hertervig, Edvard Munch, Nicolai Astrup*. Bergen: Bergen Billedgalleri og Oslo: Dreyer, 1991.
- Lucie-Smith, Edward. *Movements in art since 1945*. Ny revidert utgave. London: Thames and Hudson, 2001.
- Lystad, Ingrid Lydersen. *Høstutstillingen*. Oslo: Kunstnerne Hus, 2003. 111.
- Malmanger, Magne. "Maleri". Magne Malmanger, Øistein Parmann, Jan Askeland og Fredrik Matheson. *Norsk Kunst i dag*. Kunst og kulturs serie. Oslo: Gyldendal, 1967.38-39, 48.
- _____. "Modernistene og deres medmennesker". I *Kunst eller Kaos: en antologi*. Redigert av Kjell Bækkelund. Oslo: Gyldendal, 1969.
- _____. "Norsk maleri i etterkrigstiden (1945-65)" i *Form og Forestilling: Essays i utvalg*. Redaktører Steinar Gjessing og Nils Messel. Oslo 1982.
- _____. "Norsk kunstdebatt ved modernismens terskel", *Kunst og kultur*, nr 1, 1985, Oslo.
- Manessier, Alfred. *Alfred Manessier: 3.-25.april 1965*. Katalog. Oslo: Kunstnerne Hus, 1965.
- Michelet, Johan Fr. "Juniutstillingen i Kunstnerforbundet", *VG*, 11.6.52.
- _____. *Figurativt eller non-figurativt? Tre essays*. Oslo: Gyldendal, 1957. 25.
- _____. "Nærbilder fra kysten", *VG* 18.2.77
- Mitchell, W.J.T.. *Picture Theory*. Chicago & London: University of Chicago Press, 1995.
- Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*. Redaktør Francis Frascina. London, 1993.
- Moe, Ole Henrik. "Om abstrakt maleri". *Kunsten Idag*, 1957, nr.2:8-35.

- _____. ”Verden – og Norge”. *50 årene – et gjennombrudd*. Katalog Henie Onstad Kunstsenter, 1982. 24.
- _____. ”Tilbakeblikk på en pionertid”. *Paris-Oslo: Sommerutstilling 1991*. Katalog Henie Onstad Kunstsenter. 1991
- Morgenbladet*, Kunstbilag 23.9.05, ”En fandenivoldsk strek”, intervju med Inger Sitter signert KL
- Morgenstern, Georg. ”Abstraksjon og natur”. *Dagbladet*, 4.12.87.
- _____. ”Den nye abstraksjonen – 35 år senere”. *Aftenposten*, 21.6.91.
- Mæhle, Ole. ”Interessant utstilling i Galleri Per”. *Dagbladet*, 2.2.56.
- _____. ”Terningen i Galleri KB”. *Dagbladet*, 10.12.56.
- _____. ”Kontraster i Göteborg, Inntrykk fra Nordisk Kunstforbunds utstilling”. *Dagbladet*, 14.10.57.
- _____. ”En ny og frigjort Inger Sitter i Bergen”. *Dagbladet*, 1.6.66.
- Mørstad, Erik. ”Provokasjon og aksept”. *Samtiden*, 1981, nr 4.
- _____. ”Ungdomsopprøret i femtiåras kunstmiljø”. *Aftenposten*, 20.6. 82.
- _____. *Malerileksikon: motivtyper, teorier og teknikker*. 2.utg. Oslo: Unipub forlag, 2007.
- _____. *Visuell analyse: Metode og skriveråd*. Oslo: Abstrakt forlag as, 2000.
- Nacenta, Raymond. *School of Paris: The Painters and Artistic Climate in Paris since 1910*. London , 1960.
- Nerdrum, Nora Ceciliedatter. ”Bildene er mitt våpen” Hovedfagsoppgave, Universitetet i Oslo, 2007.
- Nesjar, Carl. ”Fotografi som uttrykksmiddel”. *Kamera*, 1958, nr.4:126-135.
- Nin, Anais. *The Journals of Anais Nin: 1939-44*. London: Quartet books, 1974.127-128.
- Norges malerkunst*. Bd.2. Redigert av Knut Berg. Oslo: Gyldendal, 1993.
- Norsk kunst i dag*, Malmanger, Magne, Øistein Parmann, Jan Askeland og Frederik Matheson. Oslo: Gyldendal, 1967. 6-9.
- Olsen, Sanne Kofoed. ”Babes i forbrukerland: Kvinnebildet i den europeiske popkunst”. I *Europop: a dialogue with the US*, Katalog Arken Museum of Modern art, 30.januar - 2 mai 1991, 95-100.

- Olson in the Nordic Light*. Utstillingskatalog. Musée Maillol . Redaktør Dina Vierny. Paris: Editions de l'Elan. 2001.
- Ortega y Gasset, José. *Kunsten bort fra det menneskelige*. Oslo: Cappelen, 1949. [spansk orig. 1929, Madrid]. Oversatt av Lorentz Eckhoff ,Oslo.
- Parman, Øistein. ”Høstutstillingen: Tegninger og grafikk”. *Morgenbladet*, nr 224, 1954.
- _____. ”Inger Sitter i Galleri KB”, *Morgenbladet*, 11.11.61
- Pedersen, Gro Benedikte. “Amerikanernes inntog i den kalde kunstkrigen”. *Kunst og Kultur*, 2008, nr.2:81- 89.
- Penrose, Roland. *Tàpies*. London: Thames and Hudson, 1978. 48.
- Phaidon Dictionary of Twentieth Century art*. London 1973.
- Ragon, Michel. *Vingt-cinq ans d'art vivant: Chronique vécue de l' art contemporain de l'abstraction au pop art 1944-1969*. Paris: Casterman, 1969.
- _____. ”France 1940-1970”. I Seuphor, Michel, Michel Ragon og Marcelin Pleynet. *L'art abstrait*. Bd 3. Paris: Maeght Editeur, 1973.
- Rajka, Susanne. *Eksperimentelle tendenser i norsk billedkunst i 1960-årene: Marius Heyerdahl, Per Kleiva, Irma Salo Jæger, Willy Storn*. Oslo: Høgskolen i Oslo, 2006.
- Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris and Montreal 1945-1964*. Redaktør Serge Guilbaut. Cambridge Mass: The MIT Press, 1990.
- Revold, Reidar. *Norges billedkunst i det nittende og tyvende århundre*. Bd.2. Oslo 1951-53.
- Rosenblum, Robert. *Modern Painting and the northern romantic tradition: Friedrich to Rothko*. London: Thames and Hudson, 1994. (førsteutgaven fra 1975).
- Rostad, Bernhard. ”Møt ikke kunsten med skylapper”. *Dagbladet*, 7. 2. 77.
- Rugoff, Ralph og Caroline Hancock. *The painting of modern life: 1960s to now*. London: Hayward publishing, 2007. (Utgitt i anledning utstilling holdt i The Hayward, London 4.10-30.12.07 og i Castello di Rivoli Museum of Contemporary Art, Torino, 6.2.-4.5-08.)
- S. W. Hayter og hans norske elever: *Kunstnernes Hus 25.aug.-30.sept. 1979*. Utstillingskatalog, Katalog nr 463. Oslo: Kunstnernes Hus, 1979.
- Selz, Peter. *Sam Francis*. New York: H. N. Abrams, 1975. 51, 52.

- Seuphor, Michel, Michel Ragon og Marcelin Pleynet. *L'art abstrait*. Bd 3. Paris: Maeght Editeur, 1973.
- Sitter, Inger, Anne Lise Holta og Gunnar Danbolt. *Inger Sitter: malerier 1952-2006*. Katalog. Tønsberg: Haugar Vestfold Kunstmuseum, 2007.
- Skedsmo, Tone. "Anna-Eva Bergman". *Norsk Kunstnerleksikon*, Bd 1. Oslo: Universitetsforlaget, 1982. 199-202.
- Skedsmo, Tone. "Anna-Eva Bergman". *Norsk biografisk leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999. 274.
- Skjønberg, Kari. *Hvor var kvinnene?: elleve kvinner om årene 1945-1960*. Oslo: Gyldendal, 1979. 43-45.
- Solem, Maria Westrum. "Landskapsrom i steinalder". Masteroppgave Universitetet i Oslo, 2007. 13-14, www.duo.uio.no/publ/IAKH2007/59867/master_mariaws.pdf
- Sontag, Susan. *Against Representation: and other essays*. New York: Picador, 2001. (1.utgivelse I 1966)
- Sydhoff, Beate. *Bildkonsten i Norden 5*. Stockholm 1973.
- _____. "Inger Sitter", *F 15- Kontakt*, 1974, nr 10.
- _____. "Modernismens arvtogare". *Sveriges konst 1900-talet: Del 2. 1945-1975*. Stockholm: Sveriges Allmänna Konstforening, 2000.
- Taylor, Brandon. *Collage*. London: Thames & Hudson, 2004. 65,152.
- Thorkildsen, Åsmund. "Tolkningsproblemer i New York skolen". Magisteravhandling, Universitetet i Oslo, 1983.
- _____. "Å være immatrikulert ved et veldig følelsenes universitet: Håkon Blekens malerkunst: olje og akvarell". I Bjerke, Øivind Storm et al, Håkon Bleken: Betrakter og budbringer. Oslo: Orfeus, 1997. 97-102.
- Thorud, Svein. "Den konstruktive skole: Georg Jacobsens betydning for norsk malerkunst". Magisteravhandling, Universitetet i Oslo, 1977. 228-230.
- _____. "Maleri og grafikk". *Carl Nesjar*. Redaktør Einar Wexelsen. Tønsberg Oslo: Haugar Vestfold Kunstmuseum: Labyrinth Press, 2008. 33.
- The Renaissance of gravure: the art of S. W. Hayter* : (incorporating the catalogue of the retrospective exhibition at the Ashmolean Museum). Redaktør Peter Hacker. Oxford: Clarendon Press, 1988.1.
- Tilley, Christoffer. *The materiality of stone: explorations in landscape phenomenology*. Oxford. New York: Berg, 2004. 23.

Ustvedt, Øystein. "Norge og den abstrakte ekspresjonismen". *Kunst og Kultur*, 2008, nr.2:91-106.

Varieties of Modernism. Redaktør Paul Wood. London: Yale University Press, 2004.

Wallenstein, Svein Olov. *Den sista bilden: det moderne måleriets kriser och förvandlingar*. Stockholm: Erisson och Rönnefalck, 2002.

Werenskiold, Marit. "Blått og rødt". *Dagbladet* 4.6.71.

Woll, Gerd. "Kan kunst forandre verden". *Engasjert kunst: Billedkunsten speiler samfunnet*. Oslo: Labyrinth Press, 1999. 120.

Worringer, Wilhelm. *Abstraction and empathy: a contribution to the psychology of style*. Oversatt av Michael Bullock. Chicago: Ivan R. Dee, 1997.

Østby, Leif. *Ung norsk malerkunst*. Oslo: Mittet, 1949. 226.

Østby, Leif. *Norges kunsthistorie*. Oslo: Gyldendal, 1977. 252.